

VARIATION – VARIANTE – VARIABLE
PRINZIPIEN DER VERÄNDERUNG IN MUSIKALISCHEN
UND LITERARISCHEN TEXTEN DES 19.
UND 20. JAHRHUNDERTS

Abhandlung
Zur Erreichung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Helen Vonderwahl-Nyffenegger

Angenommen im Sommersemester 2006 auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Ulrich Stadler und
Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen

Zürich 2006

VORWORT

In der Vorbereitungszeit auf meine Lizentiatsprüfungen habe ich mich unter anderem mit Texten der Autoren Robert Musil, Novalis, Ludwig Hohl sowie mit den musiktheoretischen Schriften des Komponisten Arnold Schönberg auseinander gesetzt. Dabei ist mir aufgefallen, dass bei den oben erwähnten Autoren der Begriff „Variation“ immer wieder thematisiert wird. Mein Interesse an der „Variation“ war somit geweckt. Dass die „Variation“ zur Abgrenzung ähnlicher Veränderungsprinzipien differenziert werden musste, wurde bald ersichtlich. So bleibt denn die Unterteilung in „Variation“, „Variante“ und „Variable“ das Herzstück der vorliegenden Dissertation.

Von Anfang an hat mich Herr Prof. Dr. Ulrich Stadler in meinem Unterfangen, einen Begriff in einem fächerübergreifenden Rahmen zu untersuchen, unterstützt und beraten. Ihm gilt denn auch mein spezieller Dank, mich über eine lange Zeit hinweg kritisch begleitet zu haben.

Weiter gilt mein Dank meinen Eltern, die mich nicht nur fachlich in langen Gesprächen unterstützt haben, sondern auch immer wieder meine Kinder betreut haben, damit ich weiterarbeiten konnte. Ohne sie wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen.

Danken möchte ich auch meinen Angehörigen und Freunden, die mit ihren Ermunterungen und ihrem Beistand einen wichtigen Beitrag zum Gelingen der Arbeit geleistet haben.

Der grösste Dank gilt aber meinem Mann und meinen Kindern Aline, Cécile und Juliette, die so viel Geduld und Verständnis aufgebracht haben, um mir das Schreiben der Dissertation zu ermöglichen.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit den Begriffen „Variation“, „Variante“ und „Variable“ in Texten ausgewählter Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts aus dem Bereich der Musik und Literatur auseinander, wobei alle drei Begriffe unter dem Aspekt des Veränderns untersucht werden.

Zuerst wird der Gebrauch der Begriffe „Variation“, „Variante“ und „Variable“ in verschiedenen Wissensgebieten – in der Musik, Literatur- und Sprachwissenschaft, Biologie, Mathematik und Kunst – untersucht. Dabei stellt sich heraus, dass die Definitionen von Gebiet zu Gebiet divergieren. Um in der vorliegenden Arbeit Divergenzen möglichst vermeiden zu können, wurde ein Begriffsschema erstellt, womit ausschliesslich gearbeitet wird: Die „variative Veränderung“ ist eine Veränderung in Bezug auf ein Thema. Ihre Erscheinungsform ist die „Variation“. Eine „Variante“ wird als Abweichung von einer Norm bestimmt. Das Veränderungsprinzip wird „variierende Veränderung“ genannt. Das dritte Veränderungsprinzip wird als „variable Veränderung“ bezeichnet. Diese wird durch das Verhältnis von Konstanten und „Variablen“ bestimmt.

Die Untersuchung beginnt mit Texten aus dem 19. Jahrhundert: Bei Robert Schumann und Friedrich Schlegel wurden verschiedene Text-

stellen über die „Variation“ gefunden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird bei Arnold Schönberg und Robert Musil die Vorliebe für die „variierende Veränderung“ festgestellt. In Texten von Pierre Boulez und Ludwig Hohl wird die „Variable“ wichtig. So lassen sich verschiedene Zusammenhänge zwischen Musik und Literatur in Bezug auf Veränderungsprinzipien ermitteln.

ABSTRACT

This paper discusses the terms “variation”, “variant”, and “variable” as they apply to the topic of change in the texts of certain authors (in the fields of both literature and music) of the 19th and 20th century.

First, the use of the terms “variation”, “variant”, and “variable” in different areas of knowledge is examined; music, literature, linguistics, biology, mathematics, and the arts are all covered. It is found that the definitions differ from field to field. To avoid such differences as much as possible in this paper, a terminology is worked out and then used to the exclusion of any other frameworks: the “variative change” is a change in the subject area. It appears in the form of a “variation”. A “variant” is defined as a deviation from a norm. The change principle is called “varying change”. The third change principle is given the term “variable change”, which is determined by the relationship between constants and “variables”.

The literary discussion begins with the 19th century: texts by both Robert Schumann and Friedrich Schlegel mention and argue about “variation”. At the beginning of the 20th century, Arnold Schönberg and Robert Musil show a tendency to indulge in “varying change”. The “variable” becomes important in texts by Pierre Boulez and Ludwig Hohl. In such manner, various connections between music and literature are found in the dimension of principles of change.

INHALTSVERZEICHNIS

Inhaltsverzeichnis	9
Einleitung	13
Begriffsschema	21
Teil A: Zur Begriffsbestimmung von Variation, Variante und Variable in verschiedenen Fachgebieten.....	25
1. Begriffsbestimmungen in der Musik	27
1.1. Der musikalische Variationsbegriff.....	27
1.1.1. Variation	33
1.1.2. Variante.....	40
1.1.3. Variable.....	43
2. Begriffsbestimmungen in der Literatur- und Sprachwissenschaft ..	45
2.1. Variation und Variante in der Literaturwissenschaft.....	45
2.2. Variation, Variante und Variable in der Sprachwissenschaft ...	46
2.3. Die Begriffsunschärfe von „Variation“ in der Sprache.....	48
3. Begriffsbestimmungen in der Biologie und Mathematik.....	51
3.1. Variation und Variante in der Biologie.....	51
3.2. Variation und Variable in der Mathematik	53
4. Begriffsbestimmungen in der bildenden Kunst.....	57
Teil B: Variation, Variante und Variable in musikalischen und literarischen Texten des 19. und 20. Jahrhunderts	59
1. Robert Schumann	63
1.1. Schumanns Kritik an zeitgenössischen Variationen	64

1.2. Geistreiche oder assoziative Variationen.....	67
1.3. Schumanns Verbindung von Poesie und Musik	74
1.4. Die <i>Papillons</i> als assoziative Variationen	77
1.4.1. Jean Pauls <i>Flegeljahre</i> als literarische Vorlage der <i>Papillons</i>	77
1.4.2. Schumanns <i>Papillons</i>	83
1.5. Schumanns Variationen und ihr Bezug zur literarischen Romantik.....	87
2. Friedrich Schlegel.....	91
2.1. Friedrich Schlegels Programm einer dynamischen Philosophie und Kunst.....	91
2.1.1. Ein und Alles.....	93
2.1.2. Die Analogie als Methode der Philosophie und Poesie.....	99
2.1.3. Universalpoesie	101
2.1.4. Allegorie und Witz als Elemente der romantischen Ironie.....	103
2.2. Die Arabeske als literarische Form des Endlichen und Unendlichen	105
2.3. Arabeske Formen in Schlegels literarischem Werk.....	110
2.3.1. Die Passivität des Protagonisten Julius im Roman <i>Lucinde</i>	112
2.3.2. Der Begriff „Witz“ in verschiedenen Athenäum-Fragmenten.....	119
2.4. Schlegels Arabeske und ihr Bezug zu Schumanns Variationen	121
3. Arnold Schönberg.....	129
3.1. Schönbergs Musikästhetik	130
3.1.1. <i>Stil</i> und <i>Gedanke</i>	130
3.1.2. Entwicklung und Variation	137

3.2. Schönbergs Komposition mit zwölf Tönen.....	141
3.3. Die Zwölftonmusik als variierendes Prinzip der Veränderung	145
3.4. Schönbergs Variationen für Orchester op. 31	152
3.5. Die Zwölftontechnik und ihre Grenzen.....	155
4. Robert Musil.....	157
4.1. Musils Poesieverständnis	157
4.1.1. Musils Äusserungen zum Begriff „Variation“	157
4.1.2. Wissenschaft und wissenschaftliche Prosa	162
4.1.3. Mathematik und Machs Positivismus.....	165
4.1.3. Der Essay	170
4.1.5. Die Poesie	174
4.2. Varianten in Musils literarischen Texten	184
4.2.1. Eine Geschichte aus drei Jahrhunderten	185
4.2.2. Triedere	188
4.2.3. Der Varianten-Mensch.....	198
4.3 Variable Veränderung in Musils Texten	202
4.4. Musils Beziehungen zur Variationstechnik von Schönberg...	208
5. Pierre Boulez.....	213
5.1. Boulez' Auseinandersetzung mit der Zwölftonmusik	214
5.1.1. Boulez' Kritik an Schönbergs Zwölftonmusik.....	214
5.1.2. Webern als Vorbild für Boulez' Musikverständnis.....	217
5.2. Boulez' Bezug zu den Naturwissenschaften des 20. Jahrhunderts.....	220
5.3. Boulez' Kompositionsprinzipien	222

5.3.1. Das Prinzip der Wucherung: Variantenvielfalt	222
5.3.2. Das Prinzip der Verweigerung: lokale Indisziplin	229
5.3.3. Das Prinzip der Mobilität: Variabilität statt Einbahnstrasse	233
5.4. Foucaults Interpretation der variablen Veränderung von Boulez	242
6. Ludwig Hohl	251
6.1. Die <i>Notizen</i>	252
6.2. Veränderung in Hohls <i>Notizen</i>	254
6.2.1. Arbeit als Veränderung	254
6.2.2. Das Paradox der unveränderlichen Veränderung	262
6.3. Konstantes in Hohls <i>Notizen</i> und <i>Nachnotizen</i>	268
6.4. „Variation“, „Variante“ und variable Veränderung	275
6.4.1. „Variation“	276
6.4.2. „Variante“	278
6.4.3. Die variable Veränderung	282
6.5. Das Rätsel des Schreibens und das variable Element	291
Schlussbetrachtung	295
Literaturverzeichnis	299
Primärliteratur	299
Sekundärliteratur	302
Lexika	308
Zeitschriften	309
Curriculum vitæ	311

EINLEITUNG

Im *Wochenblatt für's Schöne Geschlecht* aus dem Jahre 1779 wird von einer Leserin an die Herausgeberin die Frage gestellt, was das Wort „Varianten“¹ in Bezug auf ein Sinngedicht bedeute. Aus der Antwort der Herausgeberin wird ersichtlich, dass die Leserin sehr wohl den Begriff „Variante“ wie auch denjenigen der „Variation“ kennt. Es wird berichtet, die besagte Leserin habe doch erst kürzlich selber von einer neuen Arie Bachs mit „vier Variationen“² geschrieben. Sie müsse also wissen, was Variationen seien. Zudem sei ihr Vetter geradezu ein Kenner des Begriffs „Variante“ gewesen, so werde mit grosser Bestimmtheit auch sie davon gehört haben. Dennoch erklärt die Herausgeberin anhand einer Kindheitserinnerung, was unter Varianten verstanden wird:

Varianten [...] sind verschiedene, oder abweichende Lesarten, welche in verschiedenen Abschriften eines geschriebenen, oder Auflagen eines gedruckten Buches, gefunden werden.³

¹ *Wochenblatt für's Schöne Geschlecht*. 9. Oktober 1779 (46. Stück). Mit einem Nachwort von Hans Henning. Nachdruck: Leipzig 1967, S. 362. Das *Wochenblatt für's Schöne Geschlecht* erschien vom 5. Mai bis 31. Dezember 1779 in Ilmenau. Es wurde von Charlotte Henriette Herzel publiziert und gehört zu den wenigen erhaltenen periodisch herausgegebenen Frauenzeitschriften des 18. Jahrhunderts Vgl. hierzu das Nachwort von Hans Helbing, a.a.O. S. 564.

² Ebd., S. 365.

³ Ebd., S. 367-368.

Die Wortbestimmung aus dem Jahre 1779 ist auch heute noch gebräuchlich. Doch: Wird die Leserin mit dieser Erklärung zufrieden gewesen sein? Sicherlich wird sie die obige Bestimmung gekannt haben. Dass „Variation“ und „Variante“ in der Poesie und Musik etwas anderes bedeuten könnten als in der Alltagssprache, wird von der Fragestellerin offensichtlich erkannt. Diese Arbeit soll also auf eine Frage, die schon im 18. Jahrhundert gestellt worden ist, und auch mich seit langem beschäftigt, eine Antwort liefern.

In der Kunst ist Veränderung überall anzutreffen: Man denke an Andy Warhols farbige Portraits von Marilyn Monroe, an einen Entwicklungsroman wie Goethes *Wilhelm Meister* oder an Opern von Mozart oder Wagner. Wie wird in all diesen Werken Veränderung vollbracht?

Veränderung steht im Gegensatz zum Verharren, aber auch zur immer gleichen Wiederholung. Damit Veränderung zustande kommt, braucht es veränderliche und konstante Elemente. Es kann nicht alles Veränderung sein, da die Veränderung dann nicht mehr als solche wahrgenommen werden kann. Veränderung ist dabei nicht mit Entwicklung identisch: Verschiedene Formulierungen oder Bilder zu einem Gegenstand bedeuten nicht, dass dieser dadurch auch entwickelt wird.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, Veränderung in der Kunst zu bewirken. Eine Möglichkeit ist zu einem Thema Variationen zu schreiben. Im *Encyclopädischen Wörterbuch* von H. A. Pierer (1824-1836) steht unter dem Begriff „Variation“ erstens „Veränderung, Abwechslung“⁴, wobei auf die lateinische Herkunft des Begriffs verwiesen wird. Zweitens folgt eine Definition der Variation als eine „Gattung der Musikstücke, vorzugsweise für Instrumente“⁵. Weiter wird auf die Variation in der Astronomie und Mathematik hingewiesen. Ignaz Jeitteles definiert in seinem *Aesthetischen Lexikon* von 1839 die musikalische Variation im weiten Sinn als jede Art, eine Melodie zu verzieren und zu verändern, im engen Sinn als „[...] die Veränderung eines bekannten oder eines Originalthemas, die so gesetzt seyn muss, dass man letzteres immer wieder erkenne“⁶, wobei jede Variation ihren eigenen Charakter haben und das Ganze Abwechslung bieten soll. Es wird auch gleich schon auf die Problematik der musikalischen Variation hingewiesen, indem Variationen, die lediglich schematische Veränderungen sind, als „fabriksmäßige“⁷ Variationen bezeichnet werden.

⁴ Encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe. Hrsg. von H. A. Pierer. 24. Bd. Altenburg 1824-1836, S. 626.

⁵ Ebd., S. 626.

⁶ Ignaz Jeitteles: *Aesthetisches Lexikon*. 2. Bd. Wien 1839, S. 407.

⁷ Ebd., S. 407.

Im *Brockhaus* (1999) wird unter dem Stichwort „Variation“ ebenfalls auf die lateinische Herkunft (*variare* = verändern, abwandeln, nicht nur auf eine Möglichkeit beschränken) hingewiesen. Der Begriff wird mit den Nomen „Abwechslung, Abänderung, Abwandlung“⁸ umschrieben. Zudem wird auf die Verwendung des Begriffs „Variation“ in der Astronomie, Biologie, Geophysik, Mathematik, Musik und Sprachwissenschaft hingewiesen. Es zeigt sich hier ein umfassenderes Spektrum wissenschaftlicher Fachgebiete, welche „Variation“ als fachspezifischen Begriff verwenden, als es im 19. Jahrhundert üblich war. Im *Riemann Musik Lexikon* (1967) wird die musikalische Variation als Grundprinzip der Veränderung eines Gegebenen bei allen Völkern zu allen Zeiten bezeichnet.⁹ Der weiten Definition folgen engere Bestimmungen, die viel präziser ausgeführt werden, als es in den Lexika des 19. Jahrhunderts üblich ist. Offensichtlich besteht gerade in der Musikwissenschaft das Bedürfnis der Klärung des Begriffs „Variation“.

Im Verlauf der Arbeit hat sich gezeigt, dass nicht jede Veränderung als „Variation“ bezeichnet werden kann: Verschiedene Autoren sprechen von „Variation“, verstehen aber darunter verschiedene Veränderungsvorgänge. In der Musikwissenschaft kennt man Definitionen für die

⁸ Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Hrsg. von F. A. Brockhaus. 23. Bd. Leipzig/ Mannheim 1999, S. 25.

Begriffe „Variation“, „Variante“ und „Variable“. Auch die Literaturwissenschaft kennt Definitionen für „Variation“ und „Variante“. In beiden Fachgebieten liegt jedoch eine Unschärfe der Definitionen vor. Daher wurde für diese Arbeit ein eigenes Begriffsschema entwickelt, womit ausschliesslich gearbeitet wird. Der Begriff „Variation“ soll von der „Variante“ und der „Variable“ unterschieden werden. So ergeben sich drei Prinzipien des Veränderns: die variative, die variierende und die variable Veränderung. Die Erscheinungsformen sollen als „Variation“, „Variante“ und „Variable“ bezeichnet werden. Diese dreifache Möglichkeit des Beschreibens von Veränderung soll in Bezug auf literarische und musikalische Texte des 19. und 20. Jahrhunderts untersucht werden.

Die drei möglichen Prinzipien der Veränderung sollen in literarischen und musikalischen Werken untersucht werden. Es soll anhand von literarischen und musikalischen Texten gezeigt werden, wie Veränderung erreicht werden kann und was Veränderung bei den ausgewählten Autoren bedeutet. Unter musikalischen Texten sind Schriften zur Musik gemeint, die Komponisten zu ihrem Werk verfasst haben. Die drei Komponisten, die für die vorliegende Arbeit ausgewählt worden sind, haben alle theoretische, essayistische oder poetische Texte über ihre

⁹ Riemann Musik Lexikon. Sachteil. Mainz 1967, S. 1015.

Vorstellung von Musik oder über ihre Kompositionen geschrieben. Es werden also vor allem die Texte der ausgewählten Komponisten angeschaut und nur zum Teil auf ihre Kompositionen eingegangen. Insofern bleibt diese Arbeit im literarischen Bereich, obwohl sie durchaus das Musikalische einbezieht. Die Verbindung von Musik und Literatur mag auf den ersten Blick befremden und kann hier nicht vollständig plausibel gemacht werden. Ihre Verknüpfungsmöglichkeit wird sich erst im Verlauf der Arbeit zeigen.

Alle ausgewählten Autoren beschäftigen sich mit Prinzipien der Veränderung in der Kunst. Die Autoren wurden aufgrund ihrer Werke und ihren Äusserungen zu den Werken in Bezug auf die drei Veränderungsprinzipien ausgewählt. Die Untersuchung wird mit Texten aus dem 19. Jahrhundert beginnen, dennoch soll nicht eine zeitliche Entwicklung von der variativen zur variierenden und schliesslich zur variablen Veränderung vom 19. ins 20. Jahrhundert im Vordergrund stehen, denn in allen Epochen trifft man auf die drei Veränderungsprinzipien. Dass die Variation vermehrt im 19. Jahrhundert anzutreffen ist und die Variable eine im 20. Jahrhundert besonders zu beobachtende Erscheinungsform ist, soll nachgewiesen, aber nicht weiter bewertet werden. Es sollen also die systematischen Zusammenhänge der Veränderungsprinzipien auf-

gezeigt werden, auch wenn das Historische nicht ausgeklammert werden kann.

Bisher wurde im Gebiet verändernder Prinzipien in musikalischen und literarischen Texten wenig geforscht. Erwähnt werden sollen dazu die Aufsätze von Peter Horst Neumann¹⁰, Hans Rudolf Picard¹¹ und Erwin Rotermund¹². In Bezug auf diese Arbeiten soll auf die formale Nähe der in dieser Arbeit zu untersuchenden Begriffe zu den Begriffen „Serie“ und „Zyklus“ hingewiesen werden: Alle diese Formen arbeiten mit Wiederholung, Reihe oder Kreislauf. Zudem muss ein gewisses Verhältnis zwischen offener und geschlossener Form, zwischen Festgelegtem und Veränderbarem vorhanden sein, damit ein Kunstwerk – in einer gewissen formalen Geschlossenheit – auch als solches wahrgenommen werden kann.

¹⁰ Peter Horst Neumann: Zyklus-Probleme in experimenteller Lyrik, zum Beispiel bei Ernst Jandl. In: Vom Gedicht zum Zyklus. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik. Hrsg. von Jacques Lajarrige, Innsbruck/ Wien/ München 2000, S. 241-247.

¹¹ Hans Rudolf Picard: Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur. In: Musik und Literatur: komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hrsg. von Albert Gier und Gerold W. Gruber. Frankfurt/ Berlin/ Bern/ New York/ Paris/ Wien 1995, S. 35-60.

¹² Erwin Rotermund: Musikalische und dichterische ‚Arabeske‘ bei E. T. H. Hoffmann. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 2. Bd. München 1968, S. 48-69.

Die Arbeit soll also aufzeigen, wie die drei Prinzipien der Veränderung als Variation, Variante und Variable in der Musik und Literatur vorkommen, ja wie Kunst durch Veränderung überhaupt möglich wird: *Das Prinzip der Kunst ist unaufhörliche Variation*¹³, schreibt Musil und fasst so den Variationsbegriff sehr weit. Es wird sich zeigen, dass mit den drei zu untersuchenden Prinzipien der Veränderung Musils weit gefasster Variationsbegriff im Detail beschrieben werden kann.

¹³ Robert Musil: *Motive – Überlegungen*. In: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hrsg. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 868.

BEGRIFFSSCHEMA

Prinzipien der Veränderung

<p>Veränderung in Bezug auf ein Thema:</p> <p>VARIATIVE VERÄNDERUNG</p> <p>Erscheinungsform:</p> <p>VARIATION</p> <p>Beispiele:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Variationenzyklus • Variationenreihe • Variationenwerk 	<p>Veränderung in Bezug auf eine Norm:</p> <p>VARIIERENDE VERÄNDERUNG</p> <p>Erscheinungsform:</p> <p>VARIANTE</p> <p>Beispiele:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lesarten • Phonologische und morphologische Einheiten mit gleicher Funktion • Abweichende Individuen (z. B. Grippe-Varianten) 	<p>Veränderung in Bezug auf eine vorgegebene Menge:</p> <p>VARIABLE VERÄNDERUNG</p> <p>Erscheinungsform:</p> <p>VARIABLE</p> <ul style="list-style-type: none"> • Unbekanntes oder nicht festgelegtes Element aus einer vorgegebenen Menge • Mathematisch: Veränderliche können verschiedene Werte annehmen
--	--	---

VARIATION UND VARIATIVE VERÄNDERUNG

Die Variation ist die Erscheinungsform der variativen Veränderung: Ein Thema wird gegeben. Dieses soll so verändert werden, dass eigenständige Teile entstehen, die aber einen Bezug zum Thema aufweisen müssen. Die Veränderungen, die Variationen, sind demnach durch das Thema bestimmt. Meistens gibt es zu einem Thema mehrere Variationen, die in einem Variationenzyklus oder in einer Variationenreihe zusammengeschlossen werden können.

VARIANTE UND VARIIERENDE VERÄNDERUNG

Die Variante ist die Erscheinungsform der variierenden Veränderung. Sie ist das Prinzip der Abweichung von einer Norm. Varianten können Lesarten, phonologische oder morphologische Einheiten mit gleicher Funktion in der Sprache sein, in der Musik die Modulation (Dur, Moll) oder abweichende Individuen (z. B. Grippe-Varianten) in der Biologie. Varianten sind mögliche Erscheinungsformen einer Norm. Es gibt somit keine Entwicklung oder Veränderung eines Themas, die Varianten stehen nur bezüglich ihrer Ähnlichkeit zu einer gemeinsamen Norm in einer gegenseitigen Beziehung. So kann beispielsweise eine Form in verschiedenen Farben, das heisst in verschiedenen Farbvarianten, erscheinen.

VARIABLE UND VARIABLE VERÄNDERUNG

Die variable Veränderung ist eine Veränderung in Bezug auf eine vorgegebene Menge. In einer Menge gibt es konstante und variable Elemente. Die Variablen können dabei verschiedene Werte annehmen. Hier existiert also weder ein Thema noch eine Reihe, die verändert werden kann. Dafür existieren konstante Elemente, welche nicht verändert werden können und variable Elemente, welche verschiedene Werte annehmen können.

Eine Variable ist die Erscheinungsform der variablen Veränderung. Sie ist ein unbestimmtes Element in einer vorgegebenen Menge. Die Wechselwirkung zwischen Vorgegebenem und Zufälligem bewirkt eine Veränderung der vorgegebenen Menge: Jedes Mal wird diese aufgrund der Variablen verschieden erscheinen. Bestimmt man beispielsweise bei einer einheitlichen Kleidung alles bis auf den Hut, so würde die Erscheinungsform mit einheitlicher Kleidung und individuell ausgewähltem Hut – das wäre die Variable – genau die variable Veränderung veranschaulichen. Anders als bei der Variante ist eine Variable stets unbestimmt, sie kann sich jederzeit ändern. Sie ist keine Form, die wie die Variante als solche erhalten bleibt.

TEIL A: ZUR BEGRIFFSBESTIMMUNG VON VARIATION, VARIANTE UND VARIABLE IN VERSCHIEDENEN FACH- GEBIETEN

I. BEGRIFFSBESTIMMUNGEN IN DER MUSIK

1.1. Der musikalische Variationsbegriff

Der Begriff „variatio“¹⁴ wurde in der lateinischen Rhetorik als *terminus technicus* für bestimmte rhetorische Figuren verwendet. Der Einfluss der lateinischen Rhetorik und Poetik auf die Musiktheorie beginnt sich im musiktheoretischen Schrifttum des 16. Jahrhunderts zu lösen: Die Vorstellung, Musik sei eine Rede in Tönen, bleibt zwar bestehen, ihre Funktion wird aber neu damit verbunden, die Vielfalt der Natur bzw. unseres Denkens abzubilden.¹⁵ Bis zur Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert erscheinen in Titeln von Musikstücken das Wort *variatio* oder andere Ableitungen von *varius* selten, danach steigt ihr Vorkommen sprunghaft an.¹⁶ In Lexika

¹⁴ Im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* wird die Verwendung der Begriffe „Variation“ und „Variante“ in Texten zur Musik diachron untersucht und mit Quellentexten belegt. Da die Aufführung aller Nennungen von „Variation“ und „Variante“ in der Musikgeschichte den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, werden nur einige epochenspezifische Definitionen zitiert. (*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Hrsg. von Albrecht Riethmüller im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht. Ordner VI: Si-Z. Stuttgart 2005.)

¹⁵ Vgl. dazu den Lexikoneintrag im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* von Horst Weber: Varietas, variatio / Variation, Variante. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, a.a.O., S. 9 und 18.

¹⁶ Ebd., S. 25.

zur Musik oder Ästhetik des 17. Jahrhunderts werden erstmals Definitionen der musikalischen Variation festgehalten. Chr. Bernhard definiert „variatio“ in seinem *Tractatus compositus augmentatus* wie folgt (zw. 1657 u. 1663):

„Variatio, von denen Italiänern *Passaggio* und insgemein *Coloratura* genant, ist; wenn ein Intervallum durch mehrere kleinere Noten geändert wird, also, anstatt einer grossen Note mehr kleinere durch allerhand Gänge und Sprünge zu der nächstfolgenden Note eilen.“¹⁷

Etwa im zweiten Viertel des 18. Jahrhundert ist *variatio* als musikalischer Terminus so selbstverständlich, dass er keiner näheren Erklärung mehr bedarf.¹⁸ In verschiedenen Lexika aus dem 18. Jahrhunderts wird *Variation* ähnlich definiert. Als Beispiel soll der Eintrag im *Kurtzgefassten Musicalischen Lexikon* von Johann Christoph und Johann David Stössel zitiert werden:

Variatio, heisset: wenn eine schlechte Sing- oder Spiel-Melodie durch Anbringung kleinerer Noten verändert und ausgeschmücket wird, doch so, dass

¹⁷ Horst Weber, a.a.O. S. 22.

¹⁸ Ebd., S. 24.

man dennoch die Grund-Melodie mercket und versteht.¹⁹

Im 19. Und 20 Jahrhundert wird unter dem Begriff „Variation“ ein Grundprinzip der Veränderung jeder Musik zu jeder Zeit in allen Völkern sowie als Form bestimmte Variationstypen verstanden.²⁰

„Variation“ ist in der Musikwissenschaft ein spielpraktischer und kompositorischer Begriff, der in verschiedenen Epochen und bei verschiedenen Komponisten Verschiedenes bedeutet. Grundsätzlich gilt, dass eine Variationsreihe dann entsteht, wenn ein

[...] musikalisch mehr oder weniger in sich geschlossener Abschnitt mehrmals nacheinander in variativer Gestalt wiederholt wird.²¹

¹⁹ Johann Christoph und Johann David Stössel: Kurtzgefasstes Musicalisches Lexikon. Chemnitz 1749, S. 412.

²⁰ Vgl. hierzu: Riemann Musik Lexikon. Sachteil, a.a.O., S. 1015 ff.

²¹ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hrsg. von Friedrich Blume. 3. Bd. Kassel/ Basel/ Paris/ London/ New York 1966 (wird folgend als MGG zitiert), S. 1275. Dieses Kapitel orientiert sich weitgehend am Artikel über Variation im MGG. Abkürzungen der zitierten Textstellen aus dem MGG werden ausgeschrieben (z.B. var. = variativ). Vgl. zum Begriff der musikalischen Variation auch den Lexikonartikel von Stefan Drees in der zweiten neubearbeiteten Ausgabe des MGG (Kassel / Stuttgart 1998, Sachteil, Bd. 9, S. 1238-1283).

Dabei werden zwei Arten von Variationsreihen unterschieden: primäre oder konstitutionelle und sekundäre oder akzidentielle. Die primäre Variation entsteht aus dem „[...] Bedürfnis nach jeweiliger Veränderung bei Wiederholung“²². Sie ist daher im engen Sinn durch den Formablauf bestimmt. Diese Variationsart kommt häufig in Doubles, Lied- und Tanzvariationen vor. Ein Thema erscheint als solches in immer neuen Abänderungen oder mit anderen Akzenten. Die sekundäre Variation ergibt sich durch „variatives Inbeziehungsetzen“²³ der einzelnen Formteile. Hier ist das Zusammenspiel der einzelnen Formteile Grundlage für die Variation. Beispiele dafür sind die Variationssuite oder das Variations-Canzone. Das Thema wird nicht als Ganzes variiert, sondern die einzelnen Teile werden je anders zusammengesetzt oder akzentuiert. Die Variations-Technik beruht ebenfalls auf zwei Möglichkeiten des Variierens: Variation durch Verändern des Gegebenen selbst und Variation durch Zusätze zum ursprünglich Gegebenen.

Jede musikalische Variation ist durch das Verhältnis von Bewahren und Verändern bestimmt. Dabei können musikalische Elemente wie Rhyth-

²² MGG, S. 1276.

²³ Ebd., S. 1276.

mus, Dynamik, Artikulation, Melodie, Harmonik, Tonfarbe oder Besetzung der Musiker verändert werden. Daraus ergeben sich verschiedene Variationstypen: Bei der *Melodie-Variation* bleiben die Haupttöne der Melodie als Gerüsttöne und die Harmonik bestehen, die Melodie wird durch Umspielen, mit Wechsel- oder Durchgangsnoten verändert. Die *Harmonie-Variation* ist durch den Dur-Moll-Wechsel bestimmt und deshalb in der tonalen Musik bedeutsam. Die *kontrapunktische Variation* wird durch Verflechtung von Motiven mittels freier Imitation bewirkt. Sie kommt häufig in Motetten oder Fugen vor. Die *Cantus-firmus-Variation* ist eine spezielle kontrapunktische Variation, bei der zu einer gegebenen Stimme (*cantus firmus*) weitere Stimmen dazu komponiert werden. Ausser bei der *seriellen Variation*, die auf der steten Veränderung einer Grundreihe basiert, werden meistens entweder die Melodie oder der Bass variiert. Wenn die Melodie variiert wird, ist diese meist einfach und einprägsam gestaltet und wird zunehmend komplizierter ausgeführt. Dazu gehören die *Variations-Suite*, die *Choralvariation* sowie das *Thema mit Variationen*. Die Variationen des Basses beruhen ebenfalls auf einem einfachen, kurzen Bass, der meist ständig, aber leicht verändert wiederholt wird (Ostinato-Technik). Diese Variationsart kennt man in *Lied-* und *Tanzbässen*, bei der

Chaconne oder der *Passacaglia*. Sie war besonders in der polyphonen Epoche des Barocks verbreitet.

Die Frage, ob und wie die einzelnen Variationen zu einem Formganzen zusammengeschlossen werden, beginnt erst im 18., dann aber insbesondere im 19. Jahrhundert mit der Entstehung von mehr oder weniger in sich geschlossenen Zyklen aus Thema und Variationen bestehend. Variation bezieht sich somit in der Musik auf eine musikalische Form und auf ein Prinzip des Veränderns. Die Variation als Form tritt in der europäischen Musikgeschichte relativ spät auf. Variation als Veränderungsprinzip eines Themas trifft man dagegen in jeder musikalischen Epoche an: Die Geschichte des Variierens beginne mit der Geschichte der Musik.²⁴

Bei der Auseinandersetzung mit dem musikalischen Variationsbegriff wurde in dieser Arbeit festgestellt, dass man diesen schärfer fassen muss. Daher wird im Folgenden der Begriff „Variation“ in drei Unterbegriffe aufgeteilt: Diese werden als Variation, Variante und Variable bezeichnet. Damit die vorgenommene begriffliche Unterscheidung ersichtlich wird, sollen die drei Begriffe anhand eines historischen Überblicks dargelegt

²⁴ Ebd., S. 1277.

werden, was aber nicht heisst, dass die Begriffe nur in den vorgestellten Epochen üblich waren: Jede Art des Veränderns ist in verschiedenen Epochen und bei verschiedensten Komponisten anzutreffen, doch es gibt Epochen, in denen ein Veränderungsprinzip vorherrscht.

1.1.1. Variation

In der europäischen Musikgeschichte begegnet man Variationen schon früh in Spielmannsliedern, bei denen mehrmals hintereinander dasselbe Stück gespielt wird, das aber in verschiedenen Weisen koloriert oder rhythmisiert erklingt. Diese Art des freien Improvisierens oder Veränderns ist noch keine strenge Form der Variation, man kann sie als „variative Beziehung“²⁵ bezeichnen. Erst im 16. Jahrhundert entwickelt sich die Variations-Reihe als musikalisches Formprinzip. Aus dieser Zeit sind Kompositionen erhalten, die aufzeigen, wie verschiedene Variations-Reihen in bestimmten Formen auftreten: A A' A'' oder A A' B B' C C', wobei das Ganze durch eine Coda wieder zur Einheit zusammengeschlossen wird.²⁶

²⁵ Ebd., S. 1280.

²⁶ Ebd., S. 1281. Ein bekanntes Werk aus dieser Zeit ist das aus England stammende „Fitzwilliams Virginalbook“, in dem über 200 Variationen oder Tänze mit variativen Teilwiederholungen enthalten sind. (Ebd., S. 1282.) In Italien ist G. Frescobaldi als Vollender der grossen Variations-Formen hervorgetreten. (Ebd., S. 1284.)

Im 17. Jahrhundert entwickelt sich die Generalbass-Variation. Daneben ergibt sich immer mehr eine Trennung von Ostinato- und Melodievariation. Die Variierung der Melodie wird immer wichtiger, man trifft die Melodievariation vermehrt als bloße Attraktion in der Salon- oder Unterhaltungsmusik an.²⁷ Variationen finden auch Eingang in die Kirchenmusik: In Choralvariationen wird vor allem mit kontrapunktischen Techniken gearbeitet, wobei mehrere Strophen eines Chorals variativ abgewandelt werden.

J. S. Bachs Variationen können als Höhepunkt und Synthese aller bis ins frühe 18. Jahrhundert gepflegten Variations-Typen bezeichnet werden.²⁸ *Die Kunst der Fuge* ist im weiten Sinne als Variations- Zyklus zu verstehen. Die *Goldberg-Variationen* stellen einen weiteren künstlerischen Höhepunkt des traditionellen *cantus-firmus*-Typus dar. In den dreissig Variationen bleibt der Bass, das eigentliche Thema, in seinen Gerüsttönen jedes Mal erhalten. Zudem sind die Variationen variativ verdichtet, indem Varia-

²⁷ Der Musikkritiker Mattheson bemerkt: „Zu Frobergers Zeiten [...] war dieser Partiten-Geist dermassen eingerissen, dass nicht nur auf besondere kleine Arien, oder Arietten, z. E. auf ein sogen. Lantürlü-Liedlein, wenigstens ein halb Duzend Variationen erhalten mussten; sondern selbst die Allemanden, Couranten etc. wurden damit angesteckt, und kamen nicht ohne Brüche, krumme Sprünge und viel geschwänzte Noten davon.“ Zit. nach MGG, S. 1284.

²⁸ Ebd., S. 1289.

tionen in verschiedenen Funktionen in die „planvolle Gesamtordnung“²⁹ eingebaut sind. Dabei wird nicht nur der *cantus firmus* variiert, auch Formteile werden variativ in Beziehung gesetzt.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert beginnt die Melodie-Variation mit konstanter Harmonik alle anderen Variations-Typen zu verdrängen: Es ist die Form eines Themas mit Variationen. In theoretischen Werken zur Kompositionslehre wird nur noch die Melodie-Variation erwähnt, was den Wandel von der polyphonen barocken Tradition zur Homophonie in der klassischen Musik bekräftigt. In dieser Zeit setzt sich der Plural „Variationen“ als Formbegriff durch.³⁰ Die Kompositionen von Variationen nehmen stark zu, beinahe jeder Komponist schreibt Variationen zu einem Thema. Statt der bisher eher losen Gliederung von Variationen wird von einer Gesamtform ausgegangen, bei der die einzelnen Variationen durch verbindende Überleitungsakte und durch Coda-Bildungen geschlossen sind. Bei Haydn wird die Variation immer mehr zur selbständigen Form, sie wird als Formtyp verbindender Bestandteil eines zyklischen Werkganzen³¹. In W. A. Mozarts Variationen werde die Lust am Improvi-

²⁹ Ebd., S. 1291.

³⁰ Horst Weber, a.a.O. S. 3.

³¹ MGG, S. 1294.

sieren sichtbar.³² Bis zu den späten selbständigen Variations-Zyklen seien bei Mozart verschiedene Fassungen eines Werks erhalten, was kennzeichnend für sein Komponieren sei.³³ Hier zeige sich statt dem Willen zu einem abgeschlossenen Werkganzen die Freude am spielerischen stetigen Verändern einer Melodie. Dabei pflegte Mozart eine Vorliebe für „Variationen innerhalb der Variation“³⁴. So entstehen zu einer Variation wieder Variationen, indem Vorder- und Nachsätze oder Teilwiederholungen wiederum verändert werden. Zum Schluss erscheint jedoch, nach kompliziertem Verändern, oft eine schlichte da capo-artige Themenreprise.

Bei Ludwig van Beethoven werden Variationen immer wichtiger. Nebst selbständigen Variations-Zyklen wird die Variation vermehrt in grössere Formeinheiten einbezogen. In Beethovens letzter Schaffenszeit enthält beinahe jedes Werk Variationen oder einen variationsähnlichen Satz, der als ein geistiges Zentrum des Ganzen gelten kann.³⁵ Die Variationen werden immer schlichter, was eine „undramatische und vergeistigte“³⁶ Variation hervorrufe. Die *Diabelli-Variationen* sind eine Verdichtung von Beethovens später Variationskunst. Die Aufgabe, die Anton Diabelli 50 Kom-

³² Ebd., S. 1294.

³³ Ebd., S. 1294.

³⁴ Ebd., S. 1295.

³⁵ Ebd., S. 1296.

ponisten gestellt hat, zu einem von ihm komponierten Walzer je eine Variation zu schreiben, löst Beethoven gleich mit einem ganzen Variations-Zyklus: Er schreibt 23 Variationen zu dem Thema, die durchwegs zusammenhängen. Das Thema mit Variationen wird hier zu einer musikalischen Grossform. Im Gegensatz zu Bachs *Goldberg-Variationen*, die ebenfalls eine grössere Form darstellen, aber nicht über das Thema hinausgehen, sprengen nach Müller-Blattau die *Diabelli-Variationen* das bisherige Variationsverständnis, indem sie durch eine Verwandlung des Themas etwas Neues schaffen.³⁷

In der musikalischen Romantik entstehen die Formen der Charakter- und Phantasievariationen: Diese freieren Variationstypen differenzieren sich terminologisch von den Formal-Variationen, die als „strenge“ Variationen bezeichnet werden.³⁸ In der Charaktervariation wird versucht, mittels Variationen innere „Seelenzustände“³⁹ abzubilden; sie wird weniger durch Momente der Satztechnik als durch solche des Ausdrucks gekennzeichnet.

⁴⁰ Die Phantasievariation, die vor allem in der Opernliteratur vorkommt,

³⁶ Ebd., S. 1297.

³⁷ Joseph Müller-Blattau: Gestaltung-Umgestaltung. Studien zur Geschichte der musikalischen Variation. Stuttgart 1950, S. 53.

³⁸ Horst Weber, a.a.O., S. 3.

³⁹ MGG, S. 1298.

⁴⁰ Horst Weber, a.a.O., S. 3.

ist durch ein riesiges „Tongemälde“⁴¹ bestimmt, das virtuoson Charakter besitzt. Beide Variations-Typen verweisen auf einen aussermusikalischen Kontext, welcher seit Beethoven immer wichtiger wird. Bei Liszt werden Variationen statisch, sie rücken in die Nähe eines Leitmotivs, wodurch sie eine thematische Funktion übernehmen.⁴² In F. Schuberts Liedvariationen wirkt die thematische Melodie als „Grundsubstanz“, die in den verschiedenen Variationen in immer neuer Beleuchtung erscheint.⁴³ Die Grundmelodie wird mittels Variationen ausgedrückt. So sind hier Variationen nicht mehr eine Umspielung des Themas, denn sie formulieren selber – als stete Veränderung – das Thema. Der andere bedeutende Komponist der romantischen Variationsform ist R. Schumann. Nebst seinen Variations-Kompositionen (z.B. *Papillons* oder *Carneval*) hat er sich auch theoretisch mit Variationen auseinander gesetzt. J. Brahms greift wieder vermehrt die vorklassische Tradition der Generalbass-Variation auf. Bezeichnend für die romantische Richtung seiner Werke sind die „geheimnisvollen Zitat-Beziehungen zu anderen Werken“⁴⁴. Hier liegt der Gedanke an einen grossen, alle Künste und Wissenschaften verbindenden Zusammenhang zu

⁴¹ MGG, S. 1298.

⁴² Ebd., S. 1298. Dieser musikalische Gedanke wird später bei Wagner ausgebaut.

⁴³ Ebd., S. 1298.

⁴⁴ Ebd., S. 1303.

Grunde. Daneben bereitet Brahms den Weg für die Form des Veränderns im Sinne Schönbergs vor, indem er die traditionelle Trennung von Melodie- und Bassvariation aufhebt und Variationen auf ganze Sätze ausweitet. Im 20. Jahrhundert wird die Variation auf verschiedenste Arten verwendet. I. Strawinsky hält meistens am Melodie-Variationstyp fest. P. Hindemith knüpft an ältere, kontrapunktische Variations-Techniken an. Bei ihm wird auch wieder – in spielmännischer Tradition – der Impuls des Variierens von der Improvisation her praktiziert. Dabei spielt der Rückgriff auf die Passacaglia- und Chaconne-Variationen des Barocks eine zentrale Rolle. Der Jazz, der viele Komponisten des 20. Jahrhunderts beeinflusste, arbeitet intensiv mit improvisatorisch-variativen Elementen. A. Schönberg bezeichnet seine Art des musikalischen Veränderns *entwickelnde Variation*. In dieser Arbeit wird die These vertreten, dass diese Art des Veränderns zu der variierenden Veränderung gezählt werden soll.⁴⁵

Aus der theoretischen und historischen Betrachtung des musikalischen Variationsbegriffs wird ersichtlich, dass dieser sowohl als Prinzip wie auch als Form existiert. Das variative Prinzip trifft man in allen musikalischen E-

⁴⁵ Vgl. hierzu das Kp. 3.3. „Die Zwölftonmusik als variierendes Prinzip der Veränderung“.

pochen an. Es gehört zu den kompositorischen Mitteln jeder Musik. Eine Variation als eigenständige musikalische Form tritt in der europäischen Musikgeschichte erst in der ausgehenden Klassik auf. Diese Entwicklung beginnt bei Haydn, wird bei Mozart fortgeführt und erreicht bei Beethoven einen Höhepunkt. Dabei wird die Variationsform als Satz in grosse Werkzyklen eingebaut oder sie wird als eigenes Werk Ganzes komponiert.

1.1.2. Variante

Der Begriff „Variante“ ist als Bezeichnungsfragment von *lectio varians* entstanden und als Begriff in der Philologie des 17. Jahrhunderts aus dem Französischen übernommen worden.⁴⁶ „Variante“ bezeichnet sowohl gleichberechtigte Fassungen von Texten wie auch abweichende Lesarten, die einer als gültig angesehen Version untergeordnet werden.⁴⁷ Übertragen auf die Musik meint der Terminus ein „[...] gegenüber seiner ursprünglichen Erscheinungsform nur geringfügig ABGEWANDELTES MUSIKALISCHES GEBILDE.“⁴⁸ In der Harmonielehre verwendet H. Riemann den Begriff

⁴⁶ Horst Weber, a.a.O., S. 44.

⁴⁷ Ebd., S. 44.

⁴⁸ Ebd., S. 3.

„Variante“ für das Verwandtschaftsverhältnis gleichnamiger Dur- und Molltonarten.⁴⁹

Auch die Variante existiert als Bezeichnung einer Form und eines Prinzips, jedoch viel seltener als die Variation. Ein Versuch, die Variante als Form zu bezeichnen stammt von A. Halm: Varianten weisen – so fasst Horst Weber Halms Ausführungen zusammen – eine Ähnlichkeit zum Thema auf, bedeuten aber zwingend eine partielle Abweichung innerhalb eines grösseren Kontextes. Im Unterschied zu Variationen erscheinen sie sporadisch und schliessen sich nicht in einer aufeinander folgenden Reihe zusammen.⁵⁰

„Variante“ wird daneben als kompositorisches Verfahren bezeichnet, welches von thematischer Arbeit im strengen Sinne unterschieden wird.⁵¹ Anfangs des 20. Jahrhunderts beginnt mit der Zwölftonmusik und allen seriellen Reihentechniken, die wesentlich durch Schönbergs Kompositionen geprägt sind, eine Möglichkeit des musikalischen Veränderns, welche als variierendes Prinzip bezeichnet werden kann: Nicht mehr ein Thema wird verändert oder weiterentwickelt. Die Technik der Zwölftonmusik besteht darin, dass eine vorgegebene Reihe den Ausgang bildet, woraus andere Reihen – nach bestimmten Gesetzen – komponiert werden. Die Reihe er-

⁴⁹ Ebd., S. 3.

⁵⁰ Ebd., S. 45.

⁵¹ Ebd., S. 3.

scheint als Norm, wozu Varianten gebildet werden, die als Lesarten der gegebenen Reihe völlig gleichwertig neben der Ausgangsreihe stehen. Der Begriff „Variante“ wird hier auch explizit für die vier Formen einer Reihe und deren Transpositionen verwendet.⁵² Daher bestehen diese Werke nicht aus Variationen im oben erklärten Sinn. Der Begriff „Variante“ beschreibt die Erscheinungsformen dieses Veränderns viel präziser. Im Gegensatz zu Schönberg, der stets am Variationsbegriff festgehalten hat, zeigt Berg eine Vorliebe für das Wort „Variante“⁵³. Sehr ausgeprägt findet sich das variierende Prinzip bei A. Webern. In seinen Werken ist bis in die letzte Intervallbeziehung hinein alles als Variante zur zugrunde liegenden Reihe gedacht, welche selbst jedoch nie erscheint.⁵⁴ In der seriellen Musik wird Weberns Theorie absolut. Das variierende Prinzip wird mathematisiert, d. h. es fungiert wie ein mathematisches Grundgesetz, bei dem alles Zufällige ausgeschlossen ist.

⁵² Ebd., S. 3.

⁵³ Ebd., S. 45. Zu Schönbergs Begriff der entwickelnden Variation vgl. das Kp. 3.3. „Die Zwölftonmusik als variierendes Prinzip der Veränderung“.

⁵⁴ MGG, S. 1308.

1.1.3. Variable

Der Begriff „Variable“ erscheint erst in musiktheoretischen Texten Mitte des 20. Jahrhunderts. Hier wird das Zufällige wieder in Kompositionen eingebaut. K. H. Stockhausen schreibt ein Klavierstück (*Klavier-Stück XI*), in dem die 19 Teilstücke der Komposition vom Pianisten in beliebiger Reihenfolge zu spielen sind.⁵⁵ Die extremste Form der den Zufall integrierenden Musik ist die Aleatorik. P. Boulez verwendet in eingeschränkterer Art dieses Verfahren. Dabei wird die „[...] Unwiederholbarkeit, d. h. die stete Variabilität“⁵⁶ zum Kompositionsprinzip überhaupt. Hier existiert eine vorgegebene Menge an musikalischem Material, welche nach verschiedenen Arten gespielt werden kann. Dieses Prinzip des Veränderns ist wieder anders konzipiert als die oben beschriebenen Variationen und Varianten. Der Begriff „Variable“ bezeichnet die zur Disposition stehenden Stellen jener Werke, die den Zufall bewusst einbauen, treffend. Wie bei den Varianten werden aber auch Werke, die auf dem variablen Prinzip der Veränderung basieren, von Komponisten oft als „Variationen“ bezeichnet.

⁵⁵ Ebd., S. 1308.

⁵⁶ Ebd., S. 1308.

2. BEGRIFFSBESTIMMUNGEN IN DER LITERATUR- UND SPRACHWISSENSCHAFT

In der Literatur- und Sprachwissenschaft werden die Begriffe „Variation“ und „Variante“ gebraucht, die Verwendung des Begriffs „Variable“ ist kaum gebräuchlich. Die folgenden Begriffsbestimmungen entsprechen nicht immer denjenigen, die in dieser Arbeit verwendet werden. Sie sollen aufzeigen, in welchem Zusammenhang die Begriffe bisher gebraucht wurden. Ähnlich wie in der Musik spricht man in der Literatur und Sprache vor allem von „Variationen“. Dass auch in der Literatur alle drei Prinzipien der Veränderung zu beobachten sind, soll im Teil B dieser Arbeit gezeigt werden.

2.1. Variation und Variante in der Literaturwissenschaft

Die *literarische Variation* ist ein Stilprinzip, welches aus der antiken Rhetorik und Stilistik stammt. Es ist das Stilprinzip der einfachen oder mehrfachen Wiederholung eines Begriffes (Wortes) oder Gedankens (Satz, Koda) in anderer Form: als Wort-Variationen durch Synonyme oder Periph-

rasen, als Satz-Variationen durch synonyme, tropische oder freie Nuancierung eines Satzinhalts (Gedankens).⁵⁷

Literarische Varianten entstehen, wenn mehrere Fassungen eines Textes existieren. Eine textkritisch erarbeitete Ausgabe eines Textes erwähnt die verschiedenen Fassungen. Verschiedene Fassungen entstehen entweder durch den Autor selbst, indem er einen Text ändert, oder durch absichtliche oder zufällige Fremdeingriffe, wie sie Redaktoren oder Übersetzer tätigen. Man nennt die verschiedenen Varianten eines Textes auch Lesarten.⁵⁸

2.2. Variation, Variante und Variable in der Sprachwissenschaft

Die Linguistik verwendet alle drei Begriffe, es gibt Definitionen, die sich jedoch inhaltlich zum Teil überschneiden. So spricht man von *linguistischer Variabilität*, wenn sich ein Vokal während der Artikulierung wandelt: Diphthonge sind variabel, weil sich die Vokale während des Aussprechens ändern (a-u), Monophthonge sind dagegen konstant.⁵⁹

⁵⁷ Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart 1990, S. 485.

⁵⁸ Ebd., S. 484.

⁵⁹ Hadumod Bussmann: Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart 1990, S. 826.

Unter *linguistischen Varianten* versteht man alle unterschiedlichen Realisierungen abstrakter linguistischer Einheiten. Ein Beispiel dafür ist die unterschiedliche Aussprache des Phonems /X/ bei ich und ach. Auch die verschiedenen *r*-Realisierungen im Deutschen werden als linguistische Varianten bezeichnet.⁶⁰

Klaus Mattheier beschäftigt sich mit der *linguistischen Variation* und hinterfragt das Verhältnis von Norm und deren Variation grundsätzlich:

Der sprachliche Ausdruck ‚Norm und Variation‘ hat in der linguistischen und besonders in der soziolinguistischen Literatur schon fast phraseologischen Charakter. Trotzdem ist wohl nicht zu leugnen, dass er den Leser zumindest teilweise in eine falsche Richtung führt. Schon die Reihenfolge der begrifflichen Konzepte ‚Norm‘ und ‚Variation‘ suggeriert eine bestimmte strukturelle bzw. genetische Reihenfolge der Phänomene, die mit den Verhältnissen in der Sprachwirklichkeit nicht völlig übereinstimmt. Man wird zu der Vorstellung geführt, dass in einer Einzelsprache bzw. in der Sprache allgemein zuerst eine Sprachnorm gegeben ist und die Variation dieser nachgeordnet ist. Der Begriff ‚Variation‘ suggeriert darüber hinaus, dass es eine Norm, einen Gebrauch, einen Usus in der Sprache geben muss, zu dem in der Sprachwirklichkeit beobachtbare sprachliche

⁶⁰ Ebd., S. 826.

bzw. sprachsoziologische Phänomene ‚eine Variation‘ bilden.⁶¹

Norm bedeutet nach Mattheier zwar eine allgemeine Grundform, die aber nicht zeitlich oder strukturell primär sein muss. Mattheier geht so weit, dass er die Reihenfolge umkehrt: „Variation und Norm“ oder „[...] noch besser, Vielfalt und Norm“⁶² müsse es eigentlich heissen. Gerade hier – indem der Begriff „Variation“ mit demjenigen der „Vielfalt“ in Verbindung gebracht wird – zeigt sich, dass der Begriff „Variation“ oder „Variationslinguistik“ nicht im Sinne des in dieser Arbeit verwendeten Variationsbegriff gebraucht wird: Nach der Definition dieser Arbeit wären die von Mattheier als Variationen bezeichneten Fälle eigentlich Varianten, da diese in Bezug zu einer Norm gedacht werden.

2.3. Die Begriffsunschärfe von „Variation“ in der Sprache

Sowohl in der Literatur- wie auch in der Sprachwissenschaft existieren Definitionen für *Variation* und *Variante*, diese sind aber inhaltlich nicht ge-

⁶¹ Klaus J. Mattheier: Norm und Variation. Einige Vorbemerkungen zum Thema. In: Norm und Variation. Hrsg. von Klaus J. Mattheier. Frankfurt a. M./ Berlin/ New York/ Paris/ Wien 1997, S. 7.

⁶² Ebd., S. 7.

nau voneinander abgegrenzt. Hans Rudolf Picard sieht den Grund für die Unschärfe der Definitionen im literarischen Bereich im Gegensatz zur Musik darin, dass die „... Konstituenten des sprachlichen Kunstwerks auf das engste sinnstiftend miteinander verwoben und analytisch also nicht so leicht trennbar sind wie die der Musik.“⁶³ In seiner kurzen Abhandlung wird denn auch der Begriff „Variation“ nicht von anderen verändernden Prinzipien wie demjenigen der variierenden oder variablen Veränderung unterschieden. Diese Arbeit benützt genau wegen der vorherrschenden Begriffsunschärfe eigene Definitionen der Begriffe *Variation*, *Variante* und *Variable*.

⁶³ Hans Rudolf Picard: Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur. In: Musik und Literatur: komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hrsg. von Albert Gier und Gerold W. Gruber. Frankfurt/ Berlin/ Bern/ New York/ Paris/ Wien 1995, S. 37.

3. BEGRIFFSBESTIMMUNGEN IN DER BIOLOGIE UND MATHEMATIK

3.1. Variation und Variante in der Biologie

Der Begriff „Variation“ oder „Variabilität“ – hier zeigt sich wieder eine Ungenauigkeit oder sogar Widersprüchlichkeit in der Begriffsbestimmung – wird in der Biologie in der Modifikation, einem Teilgebiet der Genetik, verwendet. Im Gegensatz zur genetischen Mutation, die Änderungen im ursprünglichen Erbbestand bedeutet, ist eine Modifikation keine genetische Veränderung. Vererbung besteht nach Linder darin, dass die Erbanlagen unverändert von den Eltern an die Nachkommen weitergegeben werden.⁶⁴ Daher müssten sich eigentlich alle Lebewesen gleichen Erbguts in allen Einzelheiten gleichen, was – wie die Erfahrung lehrt – jedoch nicht der Fall ist. Bei Pflanzen seien Faktoren wie Bodenbeschaffenheit, Besonnung, Niederschlag und Temperatur ausschlaggebend für die Entwicklung.⁶⁵ Entsprechend zeigen Beobachtungen, dass Lebewesen unter „[...]wechselnden Bedingungen bei gleichem Erbgut oft erheblich variieren“⁶⁶. Diese Erscheinung nennt man „Modifikation“; die Abwandlungen,

⁶⁴ Hermann Linder: Biologie. Stuttgart 1983, S. 327.

⁶⁵ Ebd., S. 328.

⁶⁶ Ebd., S. 328.

die auf bestimmte Einflüsse der Umwelt zurückzuführen sind, „Modifikationen“ oder „nicht erbliche Varianten“⁶⁷. Die Modifikation oder Variation ist in der Biologie ein Prinzip der Veränderung, die konkreten Erscheinungen werden als Modifikationen oder Varianten bezeichnet. Ein Beispiel für die Variation ist die Erscheinung, dass die chinesische Primel, die bei einer Temperatur von über 30 Grad C weiss, bei einer niedrigen Temperatur rot blüht.⁶⁸ Die weissen und roten Primeln sind Varianten der chinesischen Primel, deren differenzierendes Merkmal die Blütenfarbe ist. Die Modifikation ermöglicht dem Organismus, sich an die jeweils herrschenden Umweltverhältnisse anzupassen. Bisher gibt es keinen Hinweis, dass Modifikationen erblich sind.⁶⁹ Sie sind individuelle, nicht genetisch festgelegte Leistungen von Organismen. Bezüglich des genetischen Status sind sie akzidentiell, nicht substantiell.

Eine wichtige Funktion nimmt die Variation bei Charles Darwin ein, indem sie eine Auslese (Selektion) ermöglicht, welche die Entstehung der Arten und das Überleben des Zweckmässigsten fördert.⁷⁰ Hier wird – im

⁶⁷ Ebd., S. 328.

⁶⁸ Ebd., S. 328.

⁶⁹ Ebd., S. 329.

⁷⁰ Georgi Schischkoff: Philosophisches Wörterbuch. Stuttgart 1991, S. 751.

Gegensatz zur genetischen Variation – davon ausgegangen, dass Varianten sich je nach Umständen durchsetzen können und damit im Stande sind, einen bestehenden Typus zu verdrängen und selber zur Norm zu werden. Nach Darwin können durch die Variation gewisse Merkmale vererbt werden, die Variation hat direkten Einfluss auf die genetische Veränderung und ist daher nicht mit dem heute gebräuchlichen Begriff der „genetischen Variation“ identisch, sondern eher mit dem Begriff der „genetischen Mutation“.

In der Biologie wird der Begriff „Variation“ für ein Prinzip der Veränderung verwendet, dessen Erscheinungsform als „Variante“ bezeichnet wird. Die biologische Variation, welche nur akzidentielle Veränderung verursacht, also keine Entwicklung ermöglicht, trifft am ehesten für das in dieser Arbeit verwendete Prinzip der variierenden Veränderung zu.

3.2. Variation und Variable in der Mathematik

In der Mathematik gehört der Umgang mit *Variablen* zu den Grundlagen mathematischer Berechnungen. x und y werden als „Platzhalter“ oder Leerstellen benützt, um an diesen Orten alle möglichen Werte einsetzen zu

können. *Mathematische Variable* werden nicht durch eine spezifische Abweichung von einer Norm bestimmt; sie stellen gerade umgekehrt einen allgemeinen mathematischen Ort dar, der für alle möglichen Fälle gültig sein soll.

Die *mathematische Variation* ist eng mit der mathematischen Integration oder Ableitung verwandt. In der Differentialrechnung wird der Wert einer veränderlichen Grösse durch den Wert einer Unabhängigen bestimmt.⁷¹ In der Variationsrechnung ist dagegen der Wert einer veränderlichen Grösse abhängig von „veränderlichen Abhängigkeitsverhältnissen“⁷². Die mathematische Variation ist nicht durch einen unabhängigen Wert bestimmt, sondern durch einen veränderlichen abhängigen Wert.

In der Variationsrechnung wird versucht, Lösungen für Aufgaben des „Extremums, des Grössten und Kleinsten“⁷³ zu finden. So ist beispielsweise die Gerade die kürzeste Strecke, welche zwei Punkte verbindet. Im 18. Jahrhundert beschäftigte man sich intensiv mit der Berechnung von Minimal- bzw. Maximalflächen. Anstelle der Ableitung sprach man von „Variatio-

⁷¹ Adolf Kneser: Lehrbuch der Variationsrechnung. Braunschweig 1925, S. 1.

⁷² Ebd., S. 1.

⁷³ Ebd., S. 7.

nen“, woher der Name „Variationsrechnung“ stammt.⁷⁴ Die Variationsrechnung ist insbesondere aus Arbeiten von I. Newton, G.W. Leibniz, Jacob und Johann Bernoulli sowie L. Euler entstanden.⁷⁵ Die Methoden der Variationsrechnung beeinflusste vor allem die Entstehung der Differentialrechnung in abstrakten Räumen, die Theorie der Differentialgleichungen und die Entwicklung der numerischen Mathematik.⁷⁶

Die mathematische Variation ist eine Methode, um mathematische Punkte ökonomischer berechnen zu können. Sie versucht aufgrund bestimmter Abhängigkeitsverhältnisse den Wert einer veränderlichen Grösse zu ermitteln.

⁷⁴ Svatopluk Fucik: Einführung in die Variationsrechnung. Leipzig 1977, S. 5.

⁷⁵ Ebd., S. 6.

⁷⁶ Ebd., S. 6.

4. BEGRIFFSBESTIMMUNGEN IN DER BILDENDEN KUNST

In der bildenden Kunst sind dem Betrachter Kunstwerke, die als Variationen oder Serien konzipiert wurden, mit einem Blick zugänglich. Dennoch stellt sich auch hier die Frage, wo die Grenzen der formalen Geschlossenheit liegen müssen, damit ein Kunstwerk als solches erkannt und nicht als eine Reihe von einzelnen Elementen interpretiert wird. Arthur Engelberg beschreibt in seinem Essay „Variation – Serie – Simulation“ Kunstwerke von Malern wie Monet, Kandinsky, Lichtenstein oder Warhol, die mit seriellen Techniken gearbeitet haben. Die Geschlossenheit einer Serie oder Variation sei nur dann möglich, wenn das „... Mitsehen der Reihung“ möglich sei, wenn der Übergang von einem Bild zum nächsten zugleich auch die Grenze des Werks aufzeige.⁷⁷ Auch die Arbeit von Martin Krahe untersucht die Möglichkeit formaler Geschlossenheit in der offenen Form der Serie moderner Ma-

⁷⁷ Arthur Engelberg: Variation – Serie – Simulation. In: Kunst im Schaltkreis. Variation – Serie – Simulation. Hrsg. von Arthur Engelberg. Berlin 1990, S. 65.

ler.⁷⁸ In beiden Untersuchungen tritt das terminologische Problem bezüglich des Begriffs „Variation“ oder „Variabilität“ wieder auf.

⁷⁸ Martin Krahe: Serie und System. Essen 1999.

TEIL B: VARIATION, VARIANTE UND VARIABLE IN MU-
SIKALISCHEN UND LITERARISCHEN TEXTEN DES 19.
UND 20. JAHRHUNDERTS

Im folgenden Teil werden verschiedene Autoren musikalischer und literarischer Texte bezüglich ihrer Prinzipien des Veränderns untersucht. Zuerst werden zwei Positionen der Romantik betrachtet, denen vier Positionen des 20. Jahrhunderts folgen. Die chronologische Vorgehensweise zeigt einleuchtend gewisse Vorlieben einer Epoche, ohne jedoch einen zwingenden Nexus der Veränderungsformen der historischen Epochen zu postulieren. Vielmehr sollen die verschiedenen Möglichkeiten des Veränderns aufgezeigt werden, denn auch in der heutigen Zeit sind nach wie vor alle hier besprochenen Arten des Veränderns sowohl in literarischen Texten wie auch in musikalischen Kompositionen anzutreffen.

Beginnen wird die Untersuchung mit Positionen der musikalischen und literarischen Romantik, obwohl sich hier die klassische Form des Themas mit Variationen aufzulösen beginnt: Romantische Variationen weisen zum Thema ein eigenständigeres Verhältnis auf, als dies in der klassischen Form des Themas mit Variationen der Fall ist. Dennoch ist die Idealkonstruktion noch sichtbar. Da bei Schumann das variative Prinzip des Veränderns nicht nur komponiert, sondern auch literarisch reflektiert wird, bietet er eine ideale Ausgangsposition für diese Arbeit an. Zudem existieren vor Schumann kaum Reflexionen von Komponisten zur musikalischen Variation in den eigenen Werken.

Nachfolgend werden Positionen untersucht, welche mittels Varianten und Variablen Veränderung bewirken. Zuerst werden jeweils die musikalischen Prinzipien der Veränderung gezeigt, anschliessend die literarischen. Dieses Vorgehen wurde deshalb gewählt, weil in der Musik der formale Aspekt von Variation, Variante und Variable eindeutiger zu beobachten und zu beschreiben ist als in der Literatur. Die literarischen Positionen können so auf der Basis der beobachteten Befunde aus der Musik untersucht werden.

I. ROBERT SCHUMANN

Die musikhistorische Epoche der Romantik liegt gut 40 Jahre nach der literarischen Romantik. Die Epochenproblematik der Verzögerung der musikalischen Umsetzung zeitgeschichtlicher Ideen lässt sich in allen musikalischen Epochen beobachten und kann hier nicht weiter thematisiert werden. Robert Schumann (1810-1856) wird als Komponist der „musikalischen Romantik“ bezeichnet.⁷⁹ Er komponierte insbesondere in seiner frühen Schaffensperiode bedeutende Variationswerke. Dazu gehören die *Abegg-Variationen* (op.1), die *Papillon* (op. 2) und der *Carneval* (op. 9). Als Kind eines Verlagsbuchhändlers schwankte er in seiner Jugendzeit zwischen Dichtkunst und Musik, er beschäftigte sich lebenslang ebenso intensiv mit Literatur wie mit Musik, wobei seine grossen Vorbilder Jean Paul und Bach waren. Schumann selber verstand sich als „Tondichter“⁸⁰, seine Werke sind ohne den permanenten Rekurs auf die Dichtkunst nur unzulänglich zu verstehen.⁸¹ Schumann war auch selber literarisch tätig. Er verfasste literarische Texte wie das *Denk-*

⁷⁹ Die musikalische Romantik ist eine ursprünglich deutsche Erscheinung, die stark von der deutschen literarischen Romantik beeinflusst wurde.

⁸⁰ Bernhard R. Appel: Robert Schumann als Leser. In: Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser. Hrsg. von Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer. Düsseldorf 1991, S. 13.

⁸¹ Vgl. hierzu ebd., S. 12.

und Dichtbüchlein und gründete die *Neue Zeitschrift für Musik*, in der vor allem zeitgenössische Kompositionen rezensiert wurden.

1.1. Schumanns Kritik an zeitgenössischen Variationen

In der Epoche der musikalischen Klassik verstand man unter Variationen Veränderungen in Bezug auf ein Thema, indem man dieses musikalisch-formal weiterentwickelte. In der Zeit Schumanns wurden Variationen immer mehr dazu gebraucht, um den Musikern technische Höchstleistungen zu ermöglichen, die inhaltliche Auslegung eines Themas trat in den Hintergrund. Schumann war ein strenger Kritiker solcher zeitgenössischen Variationen:

Die eigentliche Glanzepoche der Variationen neigt sich aber offenbar ihrem Ende zu und macht dem Kapriccio Platz. – Ruhe jene in Frieden! Denn gewiss ist in keinem Genre unserer Kunst mehr Stümperhaftes zutage gefördert worden – und wird es auch noch.⁸²

Schumann bezeichnet die meisten zeitgenössischen Variationen als capricciöse Musik, die allein dem Amusement diene, und auf kein tieferes Musikverständnis ausgerichtet sei. An anderen Stellen spricht Schumann dementsprechend von „Salonvariationen“⁸³, „Bravourvariatio-

⁸²Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Hrsg. von Martin Kreisig. Leipzig 1914, S. 219.

⁸³ Ebd., S. 228.

nen“⁸⁴ oder „brillanten Variationen“⁸⁵. Die gesellschaftlich orientierten Unterhaltungsvariationen seien von „aller poetischen Sphäre“⁸⁶ weit entfernt. Poesie ist für den „Musikschriftsteller“⁸⁷ Schumann höchstes Kriterium für jede Komposition. Ein Musikstück ist poetisch, wenn es durch die erklingenden Töne beim Hörer Gedanken oder Gebilde zu erzeugen vermag, die ihn „erheben oder ergreifen“⁸⁸. Ein poetisches Musikstück soll demnach über den aktuellen Kunstgenuss zu einem geistigen, transzendenten Bereich hinführen. Musik wird nach Schumann aber selten in einem poetischen Sinne verstanden, im Gegenteil, es sei gerade „das Zeichen des Ungewöhnlichen“, dass sie so gefasst werde, denn die meisten Komponisten und Hörer seien zum „Oberflächlichen“, dem Hören von „Virtuosensachen“⁸⁹ geneigt. Schumann verurteilt blosse Technik als besondere musikalische Attraktivität, hier zeige sich „[...] keine einzige bessere Regung, kein Funken Geist; leere Czernysche

⁸⁴ Ebd., S. 229.

⁸⁵ Ebd., S. 228.

⁸⁶ Ebd., S. 228.

⁸⁷ Martin Schoppe: Schumanns Literarischer Verein. In: Robert Schumann und die Dichter, a.a.O., S. 17.

⁸⁸ Robert Schumann: Rezension von Berlioz' *Symphonie fantastique*. Zit. nach Michael Struck: Literarischer Eindruck, poetischer Ausdruck und Struktur in Robert Schumanns Instrumentalmusik. In: Robert Schumann und die Dichter, a.a.O., S. 111.

⁸⁹ Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, a.a.O., S. 19.

Nachklingelei; [...]“⁹⁰. Schumanns Kritik gilt nicht der Czernyschen Technischschulung, sondern den Variationen, die nicht mehr Wert hätten als technische Fingerübungen. Es fehle ihnen eine „bessere Regung“, ein „Funken Geist“.⁹¹

Einen weiteren Kritikpunkt sieht Schumann in der willkürlichen Anordnung von Variationen, denen ein grösserer Zusammenhang fehle:

Schon auf der zweiten Seite kommt man dahinter,
so aus puren hohlen Phrasen ist es zusammenge-
setzt, aus Stückchen von Auber, Lafont, Kalt-
brenner, sogar Spohr, – *so ohne allen Grund*

⁹⁰ Ebd., S. 220. Czerny ist eine Klavierschule für technische Fertigkeiten, die heute noch gespielt wird.

⁹¹ Unter „Geist“ versteht Schumann das belebende Prinzip, die Poesie. Er steht damit Kants Verständnis von Geist bezüglich des Schönen sehr nahe, obgleich er Kants Werke – Schumann beschäftigte sich wenig mit philosophischen und naturwissenschaftlichen Werken – nur flüchtig gekannt hat: „*Geist*, in ästhetischer Bedeutung, heisst das belebende Prinzip im Gemüte. Dasjenige aber, wodurch dieses Prinzip die Seele belebt, der Stoff, den es dazu anwendet, ist das, was die Gemütskräfte zweckmässig in Schwung versetzt, d. i. in ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stärkt.“ (Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft, §49, 192.) Das vollständige begriffliche Mitteilen einer ästhetischen Idee ist nach Kant jedoch unmöglich: „[...] unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. *Begriff*, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“ (Ebd., §49, 192-193.) In der Romantik wird der Befund des Unsagbaren zu einem weitgreifenden Problem. Es werden deshalb für die Unmöglichkeit des unmittelbaren Mitteilens zur Darstellung des Unsagbaren spezielle literarische Formen und Sprachstile entwickelt.

brillant, ohne allen Grund gerade so und nicht anders.⁹²

Schumann verlangt von Variationen und von Musik überhaupt einen Grund für den musikalischen Aufbau eines Werks. Schumanns musikalische Forderungen an Variationen sind ziemlich streng: Sie sollen geistreich (lebendig) oder poetisch sein, um beim Hörer Gedanken anzuregen, die zu einem tieferen Sinnverständnis führen. Sie sollen daher mehr sein als brillante technische Leistungen, die lediglich der Unterhaltung dienen. Und zudem müssen sie von einer einheitlichen Idee, einem größeren Zusammenhang, bestimmt sein, nicht willkürlich aneinander gereihte Einzelteile.

1.2. Geistreiche oder assoziative Variationen

Schumann fasst sein Verständnis von guten Variationen in der Kritik der *Endterschen* Variationen zusammen:

Schon an der Wahl des Themas erkennt man seinen Mann. Je mehr Erinnerungen sich an dieses knüpfen, je beziehungsvoller, tiefsinniger werden die Gedanken darüber ausfallen. Das allgemeine prosaische Mantellied [Endter hat darüber seine Variationen komponiert H. V.] kann aber schwerlich zu Ausserordentlichem begeistern und dürfte es nicht einmal, da eben auch Variati-

⁹² Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, a.a.O., S. 220.

onen ein Ganzes bilden sollen, das seinen Mittelpunkt im Thema hat (daher man dies manchmal in die Mitte oder auch zum Schluss setzen könnte). Daran denken freilich die wenigsten; die meisten ziehen die bequeme, im Grund sinnlose Art, sogenannte brillante mit soliden Variationen abwechseln zu lassen, vor.⁹³

Variationen sollen „ein Ganzes bilden“ und den Rezipienten zu Höherem bewegen. Ob dies gelingen kann, liege vor allem am Thema, welches so ausgewählt werden müsse, dass daraus überhaupt sinnvolle Variationen entstehen können. Nur ein gut gewähltes Thema ermögliche interessante Variationen oder Gedankengänge. Variationen entstehen demnach aus der Auseinandersetzung mit einem Thema und sind so eng aneinander gebunden und kein zufällig zusammengestelltes Gebilde.

Ein Thema muss nach Schumann nicht immer vollständig erscheinen, es kann sogar auf ein Thema verzichtet werden. Schumann schreibt in einem Brief an seine Frau Clara (26. 1. 1839) über sein *Blumenstück*⁹⁴:

Variationen über *kein* Thema; Guirlande will ich das Opus nennen; es verschlingt sich Alles auf eigene Weise durcheinander.⁹⁵

⁹³ Ebd., S. 222.

⁹⁴ Der Titel verweist auf ein literarisches Werk von Jean Paul. Vgl. dazu: Michael Struck: Literarischer Eindruck, poetischer Ausdruck und Struktur in Robert Schumanns Instrumentalmusik. In: Robert Schumann und die Dichter, a.a.O., S. 111.

Anstatt dass Variationen durch ein gemeinsames Thema verbunden werden, entsteht erst durch die Variationen ein Gemeinsames. Schumann nennt dies eine „Guirlande“. Die thematische Zentrierung liegt nicht mehr darin, dass ein anfangs vorgestelltes Thema verändert wird. Ein Thema soll das „innere Zentrum“⁹⁶ einer Komposition sein, das ähnlich einem Rätsel auch erst am Ende erscheinen könne.⁹⁷ Ein anderes Charakterstück aus dem Jahr 1839 für Klavier (op. 18) betitelte er mit einem ähnlichen Begriff: als *Arabeske*. Beide Begriffe spielen in Schlegels Poesieverständnis eine zentrale Rolle: Schlegelkonzipiert eine literarische Form der Arabeske, die er als Idealform romantischer Dichtung betrachtet. Ob Schumann Schlegels Begriff der Arabeske gekannt hat, ist nicht nachgewiesen. Der Begriff *Arabeske* (italienisch *arabesco* = arabisch) bezeichnet ein stilisiertes Rankenornament, das in der Dekorationskunst der römisch-hellenistischen Zeit entwickelt wurde und ursprünglich in allen Gattungen der islamischen Kunst vorherrschte. In der Musik wird damit die Verzierung einer Melodie bezeichnet sowie die Art eines bestimmten Musikstücks für Klavier. Sowohl die *Girlande* wie auch die *Arabeske* sind Begriffe, die aus der bildenden Kunst stammen. Beide bewirken einen illusionistisch-plastischen Effekt, da die ein-

⁹⁵ Clara und Robert Schumann: Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Eva Weissweiler. Bd. II. Basel/ Frankfurt a. M. 1987, S. 367.

⁹⁶ Horst Weber, a.a.O., S. 30.

⁹⁷ Ebd., S. 30.

zelne Blume oder das Blatt im Gebinde vervielfacht wird und so ein neues Bild, eine zweite Bedeutungsebene, zustande kommt. Die Dimension des Ganzen übergreift damit diejenige des Einzelnen, welches aber in der Einzelheit dennoch erhalten bleibt. In der Zeit um 1800 war das Wort *Arabeske* vor allem in der bildenden Kunst verbreitet. C. L. Stieglitz beschreibt in seiner 1790 geschriebenen Abhandlung *Ueber den Gebrauch von Grottesken und Arabesken* die etymologische Entstehung des Begriffs: Ursprünglich komme der Begriff von den Arabern und bezeichne deren Ornamentkunst, die wegen des islamischen Glaubens keine Tiere und Menschen abbilden durfte. Der mit der Arabeske verwandte Begriff „Grotteske“ stamme aus der römischen Zeit: Es wurden damit Verzierungen gemeint, die in Grotten gefunden wurden. Die beiden Begriffe haben sich schliesslich vermischt, in Arabesken können daher ebenfalls Tier- und Menschenabbildungen enthalten sein.⁹⁸ Stieglitz äussert sich kritisch gegenüber Arabesken, bei denen der Einbildungskraft keine Schranken gesetzt werden: Man erfinde „[...] abentheuerliche Dinge, welche nach der Ordnung der Natur unmöglich sind.“⁹⁹ So stellt er Regeln auf, nach deren Kriterien Arabesken gemalt werden sollen: Der Zusammenhang soll einfach sein, nicht zu überla-

⁹⁸ C. L. Stieglitz: *Ueber den Gebrauch der Grottesken und Arabesken*. 1. Kapitel aus: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. Leipzig 1790, S. 3-22.

⁹⁹ Ebd., S. 13.

den, man soll davon überrascht werden und die Betrachtung soll eine angenehme Abwechslung sowie fröhliche Unterhaltung bieten.¹⁰⁰

Schumanns Kompositionen erinnern an endlose Verschlingungen, wie sie in Arabesken vorkommen. Auch das Einbauen von Überraschungseffekten sowie das Vermeiden von zu viel Zierde passen gut zu Schumanns Musikverständnis. Die Verschlingungen, die Verbindungen oder Verwandtschaften der einzelnen Teile, die erst zusammen ein Ganzes bilden, erinnern ebenfalls an Schumanns Variationsverständnis: Es gibt auch hier ein Thema, wozu Variationen geschrieben werden, aber erst aus den vielen Gemeinsamkeiten, Erinnerungen, Vorausdeutungen entsteht eine grössere Einheit im Sinne eines illusionistisch-plastischen Effekts.

Thematisch-motivische Assoziationen bewirken bei Schumann den Zusammenhalt eines Stückes. Diese Technik wird im MGG als „assoziatives Verfahren“¹⁰¹ – als eine nicht logisch bedingte Vorstellungsverknüpfung – bezeichnet und erwecke bei Schumann den Eindruck von „geheimnisvollen Beziehungen“¹⁰² innerhalb eines Stückes, weil die Ordnung nicht linear nachvollziehbar und erklärbar sei. Der Hörer muss aus

¹⁰⁰ Ebd., S. 40-48.

¹⁰¹ MGG, S. 1301.

¹⁰² Ebd., S. 1301.

der Musik das Wesentliche, das nicht direkt gezeigt oder begrifflich gefasst werden kann, selber gewinnen. So sind Schumanns „assoziative Variationen“¹⁰³ je besondere Darstellungen, die untereinander Beziehungen aufweisen und nur indirekt auf eine ästhetische Idee hinweisen. Die Variationen sind hier selber das Thema; sie stellen die Idee der unendlichen Beziehungen, Verschlingungen oder Assoziationen dar.

Gerhard Puchelt zeigt in einer Abhandlung zu Schumanns Klaviervariationen in Bezug auf den *Carneval* die Problematik der sehr freien Variationstechnik auf: Da hier Variationen nicht mehr durch ein zu veränderndes und entwickelndes Thema miteinander verbunden seien, sondern die Bindung an einen thematischen Gedanken als bloße Anregung für Variationen diene, sei irgendwann der Hörer nicht mehr im Stande, jeden Zusammenhang zu erkennen. Dies wiederum bedeute die Auflösung des Variationsprinzips, das ja die Rückbeziehung der verschiedenen Verwandlungen auf ein einheitliches Thema oder eine einheitliche Themengruppe postuliere.¹⁰⁴ Tatsächlich kann man bei Schumann die Auflösung des klassischen Variationsprinzips beobachten. Schumann verändert mit seinen Variationen nicht ein schon bekanntes Thema, er

¹⁰³ Ebd., S. 1302.

¹⁰⁴ Gerhard Puchelt: Robert Schumann und die Variation für Klavier. In: Neue Zeitschrift für Musik. Hrsg. von Ernst Thomas, Otto Tomek und Carl Dahlhaus. Mainz 1972, S. 686 (Heft 12).

ist vielmehr bestrebt, durch Variationen beim Hörer möglichst viele Assoziationen zu einer poetischen Idee hervorzurufen. Dieses Vorhaben, das chaotisch wirken soll und will, fordert den Hörer auf ganz andere Weise, als es ein klassisches Musikstück vermag, von welchem man klare Erwartungen bezüglich des Kompositionsprinzips hat.

Das Bestreben, durch eine poetische Idee den Werkzyklus zusammenzuhalten, wird besonders in den Zyklen von Charakterstücken wie den *Papillons*, dem *Carnaval* oder den *Waldszenen*, deutlich. Müller-Blattau spricht hier von der „Poetisierung der Variation“¹⁰⁵, weil das Thema nur noch ein poetischer Gedanke sei. Er sieht darin den Bruch des klassischen Abwandeln eines Themas zugunsten des „Umbildens aus dem Gefühl“¹⁰⁶, des „freien fantastischen Verändern[s]“¹⁰⁷. Weil Schumann die Variationen frei handhabe, löst er – so Hans Joachim Köhler – die Fantasie aus der

[...] sklavischen Bindung an den Themenverlauf,
bereichert sie durch materiale *und* semantische
Analogien.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Müller-Blattau, a.a.O., S. 56-57.

¹⁰⁶ Ebd., S. 57.

¹⁰⁷ Ebd., S. 57.

¹⁰⁸ Hans Joachim Köhler: Variatives Prinzip und poetische Idee bei Robert Schumann – Mittler zwischen Tradition und Neuerertum. In: 11. Schumann-Broschüre. Hrsg. von Günther Müller, Köln 1986, S. 16.

Schumanns Variationen sprengen den eng gesetzten Rahmen der klassischen Form des Themas mit Variationen, indem einerseits kompositionstechnische Regeln erneuert bzw. nicht mehr eingehalten werden, und andererseits die variativen Beziehungen durch inhaltliche Komponenten erweitert werden. Dazu kommt ein drittes Element, das im nachfolgenden Kapitel behandelt wird: die aussermusikalische poetische Bestimmung seiner Ideen.

1.3. Schumanns Verbindung von Poesie und Musik

Schumanns enger Bezug zur Poesie und Literatur fällt durch seine poetischen Überschriften, die er einzelnen Musikstücken zuordnet, besonders auf. In den *Kinderszenen* oder im *Album für die Jugend* setzt Schumann zu den Kompositionen Titel wie „Fröhlicher Landmann, von der Arbeit zurückkehrend“ oder „Erster Verlust“. Den *Davidsbündlertänzen* stellt er ein literarisches Zitat voran sowie eine Widmung an Walther von Goethe, zugeeignet von Schumanns fiktiven Dialogpartnern *Florestan* und *Eusebius*. Schumanns Kompositionen weisen somit auf einen aussermusikalischen Kontext hin, welcher den Stimmungsgehalt einer Komposition verstärken soll, so wie es in der Romantik insbesondere in *Charaktervariationen*¹⁰⁹ vorkommt. Der poetische Titel definiert dabei nicht das Stück eindeutig, es verschafft viel-

mehr zusätzliche neue Assoziationen. Die Gegenüberstellung literarischer und musikalischer Denkinhalte soll beim Leser oder Interpreten das eigene Denken anregen. Mittels „poetischer Hinweisschilder“¹¹⁰ soll dem Hörer das Verständnis der zugrunde liegenden poetischen Idee, die Schumann oft in einem literarischen Werk findet, erleichtert werden. Schumanns Hinweise wurden jedoch nicht immer richtig verstanden, da sie weder programmatisch aufgefasst, noch strukturell eindeutig nachvollzogen werden konnten.¹¹¹

Köhler vertritt die Ansicht, Schumann stelle zwischen Nichtmusikalischem und Musikalischem eine poetische Beziehung her. So kommt er bezüglich Schumanns Verbindung von Poesie und Musik zu folgender Definition:

Das variative Prinzip repräsentiert die Bildung spezifischer innermusikalischer Analogien, das poetische Prinzip dagegen bezeichnet die Präsenz aussermusikalischer Analogien.¹¹²

¹⁰⁹ Vgl. zur Begriffsbestimmung der Charaktervariation das Kp. 1.1.1. „Variation“.

¹¹⁰ Michael Struck: Literarischer Eindruck, poetischer Ausdruck und Struktur in Robert Schumanns Instrumentalmusik. In: Robert Schumann und die Dichter, a.a.O., S. 115.

¹¹¹ Schumann verzichtete deshalb in späteren Werken infolge des Unverständnisses der Hörer zunehmend auf aussermusikalische Verweise. Ebd., S. 114.

¹¹² Hans Joachim Köhler: Variatives Prinzip und poetische Idee bei Robert Schumann – Mittler zwischen Tradition und Neuerertum, a.a.O., S. 17.

Bei Schumann seien beide Prinzipien stets untrennbar miteinander verbunden. Es stellt sich die Frage, ob man denn überhaupt von zwei verschiedenen Prinzipien sprechen kann. Diese Arbeit vertritt die These, dass literarische und musikalische Variationen im Sinne Schumanns demselben Prinzip des Veränderns angehören.

Aus dem *Denk- und Dichtbüchlein* soll abschliessend ein als Wunsch formulierter bruchstückhafter Gedanke zitiert werden, der in Zusammenhang mit Schumanns Variationsverständnis gebracht werden kann:

Dass um die Kette der Regel immer der Silberfaden der Phantasie sich schlänge.¹¹³

Die Regel mag gut sein, aber sie ist nur dann sinnvoll, wenn sie nicht absolut als Eisenkette gilt, sondern umspannt wird von der Phantasie des Komponisten und Rezipienten, wodurch eine bestimmte Regel leicht durchbrochen und so lebendig wird. Variationen sollen immer aus einem freien Spiel des Komponisten entstehen. Dennoch sollen sie nicht zufällig aneinander gereiht sein. Die Kunst, Variationen zu komponieren, kann dabei nicht durch eine bestimmte Schule vollständig gelernt

¹¹³ Robert Schumann: Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein (1833). In: Der junge Schumann. Dichtungen und Briefe. Hrsg. von Alfred Schumann. Leipzig 1910, S. 31.

werden. Variationen im romantischen Sinne können überhaupt nicht gelernt, nur immer besser verstanden werden.

Schumanns Variationen weisen eine musikalische Form auf, die weder linear noch geordnet ist und dennoch systematischen Ansprüchen zu genügen versucht. Es gibt zu jeder Phrase eine Gegenphrase. Auch die prinzipielle Offenheit der Variationenwerke weist auf eine dialektische Bewegung hin. Schumann hat das Prinzip der Aufteilung einer Figur in zwei gegensätzliche Charaktere nicht nur in seinen Variationenwerken aufgenommen, sondern auch in seinen literarischen Texten: So werden beispielsweise im *Denk-und Dichtbüchlein* die Meinungen von *Florestan* und *Eusebius* miteinander konfrontiert.

1.4. Die *Papillons* als assoziative Variationen

1.4.1. Jean Pauls *Flegeljahre* als literarische Vorlage der *Papillons*

Schumann hat sein Konzept der assoziativen Variationen in den *Papillons* zu verwirklichen versucht. Die *Papillons* (op. 2) sind ein frühes Variationenwerk, das in der Auseinandersetzung mit dem zweitletzten Kapitel *Larven-Tanz* der *Flegeljahre* von Jean Paul entstanden ist.¹¹⁴ Im *Larventanz* ist der Gedanken des Vertauschens, Veränderns, Verwan-

delns und überhaupt des Spielens – im Besonderen des Versteckspiels – leitend. Personen, die an einem Maskenball teilnehmen, geben sich als andere aus, sind aber dennoch – was unumgänglich ist – sie selbst. Sie spielen Variationen zu sich selbst als dem resultierenden Thema. Die Abwandlung oder Abänderung, die eine andere Wirklichkeit vorspielt, kann andere Personen täuschen. Zudem ist es möglich, dass die wirkliche Person unkenntlich bleibt. Schumanns Variationen sind in der Vertonung des *Larventanzes* nicht einfach Variationen zu einem vorgängigen Thema, sondern – und das ist der bedeutende Unterschied zum klassischen Variationsverständnis – sie werden durch das Verborgensein des Themas bestimmt. In Schumanns *Papillons* kommt kein explizites Thema vor. Dies entspricht aber gerade Jean Pauls *Larventanz*, in dem ebenfalls ein explizites Thema, das einen linearen Handlungsablauf bewirken könnte, weitgehend fehlt: Die Figuren des *Larventanzes* tauchen hin und wieder auf, sind erkennbar oder unkenntlich, verhalten sich als sie selbst oder als andere. Schein und Sein, Rolle und Wirklichkeit dominieren abwechselnd das Geschehen. Die Komposition des *Larventanzes* ist durch die Abwechslung, die stetige Veränderung, bestimmt. Und gerade hier – aus dem Zusammenhang der einzelnen Variationen – wird denn auch das nicht offen daliegende Thema auf einer

¹¹⁴ In einer Studie zur Verbindung der *Papillons* mit dem *Larventanz* zeichnete Schumann mit Ziffern und Unterstreichungen die Beziehungen auf. Vgl. dazu Ka-

zweiten Bedeutungsebene ersichtlich: Menschen verhalten sich unsystematisch und zeigen gerade dadurch ihr Menschsein als nicht abschliessend Bestimmbares auf.

Bei Jean Paul wird die Form des Maskenballes nicht als Ausnahme, als blosses Spiel, betrachtet, sondern als Sinnbild des Lebens schlechthin:

Ein Ball en masque ist vielleicht das Höchste, was der spielenden Poesie das Leben nachzuspielen vermag. [...]

[...]so dichten hier die Menschen sich selber und das Leben nach – die älteste Tracht und Sitte wandelt auferstanden neben junger – der fernste Wilde, der feinste wie der roheste Stand, das spottende Zerrbild, alles, was sich sonst nie berührt, selber die verschiedenen Jahreszeiten und Religionen, alles Feindliche und Freundliche wird in *einen* leichten, frohen Kreis gerundet, und der Kreis wird herrlich wie nach dem Silbenmass bewegt, nämlich in der Musik, diesem Land der Seelen, wie die Masken das Land der Körper sind.¹¹⁵

Der Vorstellung, das Leben sei ein linearer, kontinuierlicher Ablauf, stellt Jean Paul die Ansicht gegenüber, das Leben sei eine Ansammlung verschiedenster Abläufe, die sich wild durcheinander kreuzen. Jean Paul setzt dafür das Sinnbild des Maskenballes, in dem vermeintlich inkomensurable Dinge wie zeitliche, religiöse, kulturelle oder moralische

talog zu: Robert Schumann und die Dichter, a.a.O., S. 135.

Gegensätze vereint sind. Der ideale Punkt des Maskenballes steht in seiner Verdichtung der Ereignisse ausserhalb des linearen Weltgeschehens. Erst durch die Variationen wird ein Thema erkenntlich, ja die Variationen bilden gerade das verborgene Thema. Im Medium der unsichtbaren Musik – Jean Paul bezeichnet diese als „Land der Seelen“ – wird die körperliche Existenz der Figuren in verschiedenen Masken erscheinen, mit der geistigen Ebene vereint. Mit dem Begriff des Kreis-Tanzens wird die ideale Summe aller Variationen noch verstärkt, da der anfangs- und endlose Kreis die Form des Unendlichen darstellt. Dabei sind Variationen oder Masken nach Jean Paul – trotz ihrer „willkürlichen“ Erscheinung – im Ganzen betrachtet „unwillkürlich“:

So schloss der Larventanz voll willkürlicher Verhüllungen endlich mit unwillkürlichen von grösserer Schwere.¹¹⁶

Der *Larventanz* ist nur scheinbar durch „willkürliche Verhüllungen“ konzipiert. Sein tieferes Wesen besteht in der Form „unwillkürlicher Verhüllungen“. Jean Pauls Formulierung lässt darauf schliessen, dass er das Wort „willkürlich“ im Sinne von „freier Wahl oder Entschlies-

¹¹⁵ Jean Paul: Flegeljahre. In: Werke. Hrsg. von Norbert Miller. 2. Bd. München 1971, S. 1074.

¹¹⁶ Ebd., S. 1080.

sung“¹¹⁷ gebraucht, das Wort „unwillkürlich“ hingegen in der Bedeutung eines Handelns „ohne Absicht“¹¹⁸. So wurden die Masken im Larventanz nach Jean Paul von den beteiligten Personen zwar nach freiem Willen ausgewählt. Doch aus dem Zusammenhang aller Masken werden diese auf einer zweiten Bedeutungsebene als Form scheinbarer Willkür entlarvt, das heisst, sie weisen sich als ein ohne Absicht der Beteiligten konzipiertes System auf. Dass das Thema erst aus dem Zusammenhang aller Variationen auf einer zweiten Bedeutungsebene zu eruieren ist, lässt sich wiederum in Schumanns *Papillons* beobachten.

Peter Rummenhölter weist in seinem Buch *Romantik in der Musik* darauf hin, dass der Maskenball in Schumanns Kompositionen ein immer wiederkehrendes Motiv ist. Es sei nicht nur in den *Papillons* anzutreffen, sondern auch im *Carneval* sowie im *Faschingsschwank aus Wien* (op. 26). Er bezeichnet den Maskenball als Symbol des „undurchsichti-

¹¹⁷ Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Nachdruck der Erstausgabe 1854 ff. 30. Bd. München 1991, S. 205. Das Substantiv *Willkür* ist eine Zusammensetzung aus den Wörtern Wille (*mhd.* wille = Wille) und Kür (*mhd.* kür = Wahl), welches bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die abwertende Bedeutung im Sinne eines Handelns nach eigenem Gutdünken ohne Rücksicht auf andere bekommen hat. (Duden. Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. Hrsg. von Günther Drosdowski. Mannheim/ Leipzig/ Wien/ Zürich 1989, S. 813 (Duden Band 7).

¹¹⁸ Duden. Etymologie, a.a.O., S. 813. H. A. Pierer unterscheidet in seinem *Encyclopädischen Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe* im 26. Band aus dem Jahre 1836 (S. 183) willkürliche Muskeln, deren Bewegungen dem Willen unterworfen sind, von unwillkürlichen Muskeln.

gen Treibens der Welt“ und die Maske als Symbol der „romantischen Identitätsproblematik“¹¹⁹.

Das Schlusskapitel der *Flegeljahre* beginnt mit einem Brief, der die Unmöglichkeit des unmittelbaren Mitteilens beschreibt:

[...] aber Bruder, vergebens schreibe ich aussen ans Glas meinen Charakter mit leserlichen Charakteren: Du kannst doch innen, weil sie umgekehrt erscheinen, nichts lesen und sehen als das Umgekehrte. Und so bekommt die ganze Welt fast immer sehr lesbare, aber umgekehrte Schrift zu lesen.¹²⁰

Die Schrift als Medium des Mitteilens wird hier als nicht direkt zugänglich beschrieben. Dies liege nicht etwa an dem Umstand, dass sie nicht sauber aufgezeichnet wäre. Der Grund liegt darin, dass das Geschriebene immer nur in „umgekehrter Schrift“ erscheine. Lesen wird zu einem Prozess der Enträtselung, das Mitgeteilte muss durch den Leser selbst erst erschlossen werden. Hier zeigt sich wieder – wie schon in Bezug auf Schumanns *Blumenstück* erläutert wurde – der Gedanke, dass der Leser oder Zuhörer aktiv zum Verständnis einer Komposition beitragen müsse, weil sich ein Thema nur in verschlüsselter Form zeigen lasse. Dies wird bei Schumann ein zentraler Gedanke für seine Kompositionen.

¹¹⁹ Peter Rummenhölter: *Romantik in der Musik*. Kassel 1989, S. 150.

¹²⁰ Jean Paul: *Flegeljahre*, a.a.O., S. 1081.

Assoziative Variationen im Sinne Schumanns sind in Jean Pauls *Flegeljahren* in der Beschreibung des auf den Brief folgenden Traumes zu finden: Nie erscheint ein Thema explizit in diesem Traum, er ist vielmehr eine Ansammlung von verschiedenen Assoziationen, die untereinander in engen Beziehungen stehen, sich gegenseitig bedingen:

Ich weiss kaum recht, wie oder wo der Traum eigentlich anging, wie ein Chaos wollte die unsichtbare Welt auf einmal alles gebären, eine Gestalt keimte auf der andern, aus Blumen wuchsen Bäume, daraus Wolkensäulen, aus welchen oben Gesichter und Blumen brachen.¹²¹

1.4.2. Schumanns *Papillons*

Schumanns Vertonung des Kapitels *Larventanz* aus den *Flegeljahren* beginnt in der ersten Variation mit einigen Tonfolgen, woraus sich eine sehr schlichte Melodie entwickelt, die den Eindruck erweckt, gerade eben zufällig entstanden zu sein. Daraus entstehen weitere elf Variationen, eine bedingt die andere, zum Teil wird auf Vorhergegangenes zurückgegriffen, aber nie erscheint die erste Variation, die ja das Thema sein könnte, als Vorlage für weitere Variationen, wohl aber als deren Ausgang. Die letzte Variation ist eine Verdichtung aller Variationen:

¹²¹ Ebd., S. 1084.

Die erste und die dritte Variation werden zitiert und mit weiterem Tonmaterial zu einer abschliessenden Variation verschmolzen.

Marco Stocco stellt die These auf, die *Papillons* seien nicht ein Variationswerk im Sinne eines Themas mit Variationen, sondern die meisten melodischen Einfälle seien

[...] als Variation der Variation der Variation
usw. konzipiert [...], und zwar als Ansammlungen
mehrerer Verweise aufeinander.¹²²

Musikalische Verweise lassen sich unter anderen an den melodischen Linien erkennen, deren „sehr enge Verwandtschaft“¹²³ Stocco analytisch nachweist. Dabei werde nicht ein Thema verändert, sondern bestimmte melodische Segmente seien der Ausgang für die Veränderung anderer Segmente.¹²⁴ Schumanns Variationstechnik ist demnach viel subtiler konzipiert als die klassische Thema–Variationen–Technik: Jede musikalische Phrase – nicht nur das Thema – kann Auslöser weiterer Variationen sein. Dadurch werden unendlich viele Möglichkeiten von Variationen gewonnen. Jede Variation, sogar jeder Teil einer Variation kann wieder Auslöser anderer Variationen sein. So entstehen – mit Stoccos Worten – Variationen von Variationen von Variationen.

¹²² Marco Stocco: Variation der Variation der Variation... Einheit als Chaos. In: Musiktheorie. Hrsg. von Peter Cahn, Hermann Danuser, Renate Groth und Gisela Schubert. Laaber 1996 (11. Jahrgang), S. 139.

¹²³ Ebd., S. 139.

Das variative Beziehungssystem sei in den *Papillons* nach Stocco zugleich chaotisch und systematisch. Nach analytischen Untersuchungen an der Komposition selbst kommt er zur These:

Die *Papillons* scheinen ein System zu sein, das sich ständig in Bewegung befindet, denn es gibt keine Regelmässigkeit, kein Zentrum. Ja, es gibt auch kein Thema, sondern eine Fülle von Themen, die die Eigenheit haben, sich unaufhörlich zu treffen, ein unüberschaubares, chaotisches Netzwerk von Assoziationen zu bilden.¹²⁵

Dieses System wirke chaotisch oder zufällig, weil der Ablauf nicht linear verfolgt und daher auch nicht eindeutig bestimmt oder erklärt werden könne, es gebe „[...] kein Thema, kein Konglomerat von Motiven, durch das alles erklärbar wäre.“¹²⁶ Dennoch zeigen die *Papillons* ein System auf, wenn auch nicht im klassischen, linearen Sinn. Stocco nennt es ein „chaotisches Netzwerk von Assoziationen, das durch „Kombinationen mehrerer Verweise aufeinander“¹²⁷ konzipiert sei. Jede Variation ist für sich betrachtet eine kleinste – mit Jean Pauls Worten – „willkürliche“ Einheit, die jedoch zugleich auch Bestandteil einer grösseren – „unwillkürlichen“ – Einheit ist.

¹²⁴ Ebd., S. 142.

¹²⁵ Ebd., S. 156.

¹²⁶ Ebd., S. 155.

¹²⁷ Ebd., S. 150.

Durch die Unabhängigkeit der einzelnen Variationen bezüglich eines Themas zeigt sich dieses nur indirekt durch die Variationen, die das Thema als besondere Realisierungen darstellen. Schumanns Variationsverständnis lässt sich so treffend – wie sich im Kapitel zu Schlegel zeigen wird – mit dessen Theorie von der poetischen Arabeske beschreiben.

Mit der Vielfalt von Themen sprengen die *Papillons* den klassischen Variationsbegriff, bei dem sich alle Variationen auf ein Thema beziehen. In romantischen Variationen im Sinne Schumanns – speziell bei den *Papillons* – wird ein Thema gerade negiert. Die Verweise oder Assoziationen verursachen verwandtschaftliche oder variative Beziehungen. Dabei ist dem Verweischarakter als kompositorischem Prinzip grundsätzlich keine Grenze gesetzt. Der „Beziehungswahn“¹²⁸, d. h. alles könne als Variation gedeutet werden, wird von Stocco positiv gewertet. Er sieht in den unendlich vielen Möglichkeiten von Variationen einen zusätzlichen Reiz der Komposition. So gilt als kompositorisches Telos von Schumanns *Papillons* nicht die Einheit, sondern die Mannigfaltigkeit, als variatives Prinzip nicht die Ähnlichkeit zwischen Thema und Variation, sondern die Bezüge der Variationen untereinander. Durch die inneren Bezüge entstehen immer neue Materialien in einem idealerweise nie endenden Prozess.

1.5. Schumanns Variationen und ihr Bezug zur literarischen Romantik

Schumanns Verständnis der Variation unterscheidet sich von demjenigen der Klassik, indem das Verhältnis von Thema und Variation verschoben wird zu variationsinternen Verhältnissen, die Veränderung ermöglichen. Damit wird ein übergeordnetes vorgängiges Thema überflüssig, ja gerade negiert. Die Variationen zeigen selber das Thema, sie sind Repräsentationen einer ästhetischen Idee. Im kompositorischen und denkerischen Konzept stehen sie zwischen Chaos und System, da sie einzeln betrachtet zwischen freier Wahl (Willkür) und einem sie bestimmenden System (Unwillkür) konzipiert sind, das nach Schumann „ein Ganzes bilden“, „Lebendigkeit vermitteln“ und „Assoziationen bewirken“ kann. Schumann nennt ein System oder Werk Ganzes, das diese Eigenschaften aufweist, poetisch.

Nach Hans-Joachim Bracht werden die *Papillons* beim Hörer denselben Eindruck erwecken, wie es die romantische Ironie vermag: Durch die unaufhörliche, schnelle Veränderung der sinnlichen Reize und der weit auseinander liegenden semantischen Gehalte werde die nachvollziehende Urteilskraft gleichsam matt gesetzt. Wenn der Rezipient seinen Blick auf Einzelheiten heften wolle, werde dies durch störende Elemente, die

¹²⁸ Marco Stocco, a.a.O., 153.

seiner Erwartung widersprechen, verunmöglicht. Genau so sei es mit den *Papillons*, die dem Hörer kein Verweilen bei einzelnen Charakteren gestatten würden.¹²⁹ Schlüsselbegriffe der frühromantischen Dichtungstheorie wie „Inkonsequenz“, „Charakterlosigkeit“ und „Verworrenheit“ seien Implikate des romantischen Kunstmittels der Ironie; dem lyrischen Subjekt fehle ein stabiler Charakter; es weise keinen starren Identitätskern auf.¹³⁰ Diese Ansicht lässt sich am Beispiel von Schlegels Protagonisten aus dem Roman *Lucinde* nur bestätigen. Der Leser erfährt nichts über den Charakter von Julius, dafür wird die Figur in ihrer Vielschichtigkeit und auch Widersprüchlichkeit gezeigt, was zu einem Pluralismus möglicher Selbstdarstellungen führt. Schumann übernimmt das Prinzip des vielschichtigen Darstellens in seinen Variationen. Darin aber steht er im Widerspruch zum Bestreben der Komponisten der musikalischen Klassik, welche ein Thema durch Variationen und Neukombinationen verarbeiten und weiterentwickeln. Statt durch eine thematische Entwicklung wird Veränderung durch immer neue Einfälle bewirkt, wodurch der Umstand offenbar wird, dass nichts abschliessend

¹²⁹ Hans-Joachim Bracht: Schumanns „Papillons“ und die Ästhetik der Frühromantik. In: Archiv für Musikwissenschaft. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden/ Stuttgart 1993, S. 73. Bezüglich des Begriffs „romantische Ironie“ stützt sich Eggebrecht auf: Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt a. M. 1989, 17.-22. Vorlesung.

¹³⁰ Hans-Joachim Bracht: Schumanns „Papillons“ und die Ästhetik der Frühromantik, a.a.O., S. 75.

gezeigt werden kann, da die Variationen prinzipiell unendlich fortgeführt werden können. Das fehlende explizite Thema einer Komposition und die assoziativen Darstellungen der Einzelteile stimmen mit Schlegels Konzept der romantischen Poesie überein.

Schumanns Kompositionen zeigen nicht nur bezüglich der romantischen Ironie eine Verwandtschaft mit der literarischen Romantik auf, sondern auch in der Idee eines alle Künste verbindenden Prinzips: Seine Variationen übersteigen – wie gezeigt wurde – den rein musikalischen Bereich. Durch poetische Überschriften und literarische Zitate wird das assoziative Vermögen der Komposition zusätzlich bereichert. Schumann glaubt denn auch an die Existenz einer allgemeinen, allen Künsten zugrunde liegenden Ästhetik:

Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern;
nur das Material ist verschieden.¹³¹

Schumanns Versuch, literarische Werke musikalisch zu vertonen, ist ein poetisch-musikalisches Ereignis, welches das romantische Bestreben nach einem grossen, allgemeinen Zusammenhang der verschiedenen Künste dokumentiert. Das Gemeinsame wird jedoch von Schumann nur als „Poesie“ oder „Geist“ beschrieben; es bleibt die Aufgabe des Re-

¹³¹ Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, a.a.O., S. 26.

zipienten, die Leerstelle oder das Rätsel des grossen Zusammenhanges zu deuten.

Es bleibt die Frage, ob denn Schumanns Kompositionen überhaupt noch Variationen sind und nicht vielmehr als Varianten gelten müssten. Nach dem Konzept dieser Arbeit müssen sie zu den Variationen gezählt werden, weil keine zu verändernde Norm besteht, die verpflichtend wirken würde und Abänderungen generierte. Auch wenn bei Schumann kein Thema im klassischen Sinne verändert wird, bilden die Variationen dennoch zusammen ein Thema auf einer zweiten Bedeutungsebene.

2. FRIEDRICH SCHLEGEL

Friedrich Schlegel (1772-1829), der jüngere Bruder von August Wilhelm Schlegel, gehörte zum engen Kreis frühromantischer Dichter. Er hat nebst seinem Roman *Lucinde* zahlreiche Fragmente und Essays geschrieben, in denen sein Poesieverständnis zum Ausdruck kommt. Es wird sich zeigen, dass dieses viele Gemeinsamkeiten mit Schumanns Variationsverständnis aufweist.

2.1. Friedrich Schlegels Programm einer dynamischen Philosophie und Kunst

In Schlegels Jenaer Vorlesungsschrift *Transcendentalphilosophie* von 1801 sind die zentralen Ideen seiner Philosophie aufgeführt. Es sei ein Versuch, ein System, das wesentlich durch die Systemlosigkeit bestehen soll, darzustellen.¹³² Dem Widerspruch, der einem Versuch, ein Systemloses zu systematisieren inne wohnt, wird Schlegel mit der prinzipiellen inneren Unabgeschlossenheit seines Systems begegnen. Schlegels *Transcendentalphilosophie* sondert sich somit von der Tradition der deutschen Aufklärungsphilosophie entschieden ab. *Transcendental* bedeutet

¹³² Vgl. hierzu Michael Elsässer: Einleitung zu: Friedrich Schlegel: *Transcendentalphilosophie*. Hamburg 1991, XL.

in Schlegels Philosophie nicht eine – im Sinne von Kants Kritiken – unhintergehbare Bedingung der menschlichen Erkenntnisart von Gegenständen.¹³³ Schlegels Gebrauch des Begriffs *transcendental* erinnert vielmehr an das lateinische *transcendere*, womit ein Hinüberschreiten im Sinne eines stetigen Weitersteigens verstanden werden kann. Schlegel betont dabei, dass *transcendental* nicht mit „transzendent“ zu verwechseln sei, womit ein Überschreiten des menschlichen Vermögens gemeint sei, was er als „Lästerung und Unsinn“¹³⁴ bezeichnet.

In der Abhandlung „Geschichte der alten und neuen Literatur“ schreibt Schlegel, Kant habe in der Zeit von 1788-1802 für die deutsche Literatur und Philosophie am entschiedensten gewirkt.¹³⁵ Auch Schlegel hat sich – wie alle Vertreter der deutschen literarischen Romantik – mit Kant kritisch auseinander gesetzt. Dessen Philosophie sei keine „lebendige Erfahrungswissenschaft“¹³⁶ und ver falle daher in ein starres System. Es gebe hier

¹³³ Vgl. Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. Hamburg 1990, B25.

¹³⁴ Friedrich Schlegel: Kritische Schriften und Fragmente. Hrsg. von Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn/ München/ Wien/ Zürich 1988, 2. Bd., S. 146, Athenäum-Fragment Nr. 388.

¹³⁵ Friedrich Schlegel: Geschichte der alten und neuen Literatur, 16. Vorlesung. In: Kritische Schriften und Fragmente, a.a.O., 4. Bd., S. 225.

¹³⁶ Ebd., S. 227.

[...] keine innere Wahrnehmung, überhaupt nichts Übersinnliches, als den leeren Raum der von allem Stoff entkleideten Vernunftbegriffe.¹³⁷

Schlegels eigener Versuch, eine *Transcendentalphilosophie* zu schreiben, setzt sich genau in diesen Punkten sowohl inhaltlich wie auch formal von Kants Schriften entschieden ab.

2.1.1. Ein und Alles

Die Einleitung von Schlegels *Transcendentalphilosophie* beginnt mit der Feststellung, die Philosophie sei ein Experiment, weshalb jeder, der philosophieren wolle, wieder von vorne anfangen müsse.¹³⁸ Anders als in anderen Wissenschaften könne man hier nicht auf schon Geleistetem aufbauen, weil die Philosophie nicht aus Teilgebieten bestehe, sondern nur als Ganzes erfasst werden könne.¹³⁹ Schlegel zeigt gleich zu Beginn seiner Abhandlung die wichtigste Anforderung an seine Philosophie auf: Die Philosophie sei – als Experiment oder Versuch – nie eindeutig als aus Einzelteilen bestimmbare Wissenschaft zu definieren und bleibe daher stets offen oder unabschliessbar bezüglich ihres Wissens, das nur durch die Eigenleistung eines philosophierenden Individuums erschlos-

¹³⁷ Ebd., S. 227.

¹³⁸ Friedrich Schlegel: *Transcendentalphilosophie*. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. Von Ernst Behler, Jean-Jaques Anstett und Hans Eichner. Philosophische Vorlesungen. Bd. 12. München/ Paderborn/ Wien 1964, S. 3/1.

sen werden könne. Philosophie lasse sich nicht wie die Naturwissenschaft mittels bestimmter Begriffe oder Gesetze lehren, sondern beruhe auf einem Prozess des individuellen Verstehens. Schlegel versucht daher nicht, die Philosophie zu definieren. Er will lediglich ihren „Charakter“¹⁴⁰ bestimmen. Der Begriff „Charakter“ ist eine innere Bestimmung der Philosophie, keine äussere Abgrenzung, wie es eine Definition wäre. Er impliziere den Versuch, die Philosophie auf eine neue Art darzustellen, welche durch die „Sehnsucht nach dem Unendlichen“¹⁴¹ geleitet wird.

Das erste Theorem der *Transcendentalphilosophie* heisst:

ES IST ALLES IN EINEM, UND EINS IST
ALLES.

*Dies ist das Prinzip aller Ideen, und die Idee aller
Prinzipien.*¹⁴²

Schlegel referiert hier auf ein im 18. Jahrhundert zum Allgemeinwissen gehörendes – ursprünglich aus dem Neuplatonismus kommendes – Theorem: *Hen kai pan*, Ein und Alles. Im 17. Jahrhundert hat Baruch de Spinoza sein philosophisches Werk *Ethik* darauf begründet und wurde wegen seines Satzes: „Alles, was ist, ist in Gott, und nichts kann ohne

¹³⁹ Ebd., S. 3/1.

¹⁴⁰ Ebd., S. 4/3.

¹⁴¹ Ebd., S. 8/13.

Gott sein noch begriffen werden“¹⁴³ des Atheismus bezichtigt. Spinozas Lehre war eine der einflussreichsten Quellen für die Romantik.

Schlegel unterstreicht im obigen Zitat im Satz „ES IST ALLES IN EINEM, UND EINS IST ALLES“ die Gleichwertigkeit der beiden Hauptsätze durch ein „und“, das nicht eine Aufzählung, sondern eine logische Äquivalenz bedeute. Die chiasmatische Form unterstreicht so formal die inhaltliche Aussage: In dem Einen ist alles Übrige enthalten, wobei auch die Umkehrung gilt, wonach Alles äquivalent ist mit dem Einen. Das Eine und das Alles unterscheiden sich inhaltlich nicht. Nur die Form – das Einzelne, bzw. die Allheit – ist distinktiv. So wird der Rahmen des Inhalts der Philosophie bezüglich des Einen und Ganzen gesprengt. Schlegel zitiert dazu Cusanus, den er als „italiänischen Dichter“ bezeichnet:

„Von der Philosophie könnte man sagen, was ein Italiänischer Dichter von Gott sagte: Die Philosophie ist ein Zirkel, dessen Centrum überall und dessen Peripherie nirgends ist.“¹⁴⁴

In dieser Philosophie ist alles, selbst das Unendliche, enthalten. Insofern gibt es keine Entwicklungsmöglichkeiten von aussen, eine innere Entwicklung – die gedankliche Auseinandersetzung mit dem Sein – ist aber

¹⁴² Ebd., S. 7/10.

¹⁴³ Baruch de Spinoza: Die Ethik. Übersetzt ins Deutsche von Jakob Stern. Stuttgart 1977, S. 35: I, Lehrsatz 15.

dennoch möglich. Dabei geht Schlegel davon aus, das Endliche sei „nur Modifikation des Unendlichen“, indem dieses eine konkrete Form annehme.¹⁴⁵ Auf die Frage, warum denn das Unendliche überhaupt ein Endliches werden will, warum denn Individuen sind, antwortet Schlegel, indem er den Mittelbegriff des Bildes, der Darstellung oder der Allegorie einführt.¹⁴⁶ Ein Individuum sei ein Bild der unendlichen Substanz, wobei die unendliche Substanz die „Quelle aller Form“¹⁴⁷ sei. Die Funktion der Individuen besteht nach Schlegel darin,

[...] das Ganze darzustellen. Das Individuum ist also auch unendlich, weil es das Unendliche darstellen soll.¹⁴⁸

Was aus derselben Substanz ist, ist nach Schlegel auch dieselbe Substanz. Sowohl das Unendliche wie auch das Endliche stellen formal und inhaltlich dasselbe – das heisst das Unendliche – dar. Ob ein Fels unbehauen ist oder ob er eine künstlerisch bearbeitete Form hat, spielt hinsichtlich der Substanz „Stein“ keine Rolle.¹⁴⁹ Die Bedeutung des Einzelnen ist, einen Zugang zum Ganzen oder Unendlichen zu öffnen. Ein

¹⁴⁴ Friedrich Schlegel: Transcendentalphilosophie, a.a.O., S. 11/21.

¹⁴⁵ Ebd., S. 33/74.

¹⁴⁶ Ebd., S. 39/90-91. Vgl. hierzu das folgende Kp. 2.1.4. „Allegorie und Witz als Elemente der romantischen Ironie“.

¹⁴⁷ Ebd., S. 39/90.

¹⁴⁸ Ebd., S. 39/91.

¹⁴⁹ Ludwig Hohl hat sich genau damit auch intensivst auseinander gesetzt. Vgl. dazu das Kapitel 6.4.3. „Die variable Veränderung“.

Ziel von Schlegels Philosophie ist denn auch, die „[...] Sehnsucht nach dem Unendlichen in allen Menschen [...]“¹⁵⁰ zu entwickeln. Schlegel erläutert den Begriff des „Unendlichen“ nicht. Ähnlich wie in theosophischen Schriften bleibt Gott oder das Unendliche selber rätselhaft. Es gibt denn in Schlegels Philosophie auch kein bestimmtes Kriterium, um die Wahrheit oder Vollständigkeit Gottes, bzw. der Unendlichkeit, zu beweisen. Schlegel zieht daraus zwei Konsequenzen:

Die Wahrheit ist relativ.¹⁵¹

Alle Philosophie ist unendlich.¹⁵²

Er setzt sich damit den skeptischen Einwänden bezüglich der Begriffe „alles ist relativ“ und „alles ist unendlich“ aus. Ihn stört es nicht, dass selbst die beiden Thesen nicht absolut, sondern nur relativ, bzw. nicht abschliessend beweisbar sind.¹⁵³ Es gibt nach Schlegel eben keinen letzten Grund, keinen absoluten Prüfstein für die Wahrheit. Dies zeige sich auch daran, dass sowohl die Gegenstände wie auch die Philosophie historisch bedingt seien.¹⁵⁴ Weil die Methoden der Philosophie – so habe es die Geschichte gezeigt – wandelbar seien, soll die Philosophie dialek-

¹⁵⁰ Ebd., S. 11/22.

¹⁵¹ Ebd., S. 92/231.

¹⁵² Ebd., S. 92/232.

¹⁵³ Ebd., S. 95/237.

¹⁵⁴ Ebd., S. 93/234.

tisch begründet werden.¹⁵⁵ Schlegel will prinzipiell jede Möglichkeit des Denkens in sein System aufnehmen, denn nur so könne eine Entwicklung von Gedankengängen, die Erfindung neuer Denkmöglichkeiten, überhaupt verwirklicht werden:

Jede Erfindung ist weiter nichts als eine weitere
Entwicklung der einen nie vollendeten Wahrheit.
Auf das Bedürfnis der Entwicklung gründet es
sich, dass die reine Philosophie dialektisch sey.
Was nicht mehr dialektisch ist, ist nicht mehr rei-
ne Philosophie. Es verliert sich in etwas ande-
res.¹⁵⁶

Statt eine absolute Wahrheit zu behaupten soll eine dialektische, bewegliche, offene Philosophie entstehen. Bei Schlegel stehen die Begriffe „dialektisch“, „sokratisch“¹⁵⁷, „combinatorisch“ oder „synthetisch“ für ein Denken, das nie stagniert. Seine Philosophie zeigt ein Denksystem auf, das nach verschiedenen Möglichkeiten oder Erfindungen sucht, das individuell Dargestellte – das an sich unvollendet ist – als unendlich Ganzes zu interpretieren.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Ebd., S. 97/243.

¹⁵⁶ Ebd., S. 103/258.

¹⁵⁷ Ebd., S. 103/259.

¹⁵⁸ Genau dies war der Grund, warum Spinozas Philosophie des Atheismus bezichtigt wurde: Die Analogiebildung eines irdisch-unvollkommenen Geschöpfes mit Gott wurde als atheistischen Akt verurteilt.

2.1.2. Die Analogie als Methode der Philosophie und Poesie

In der *Transcendentalphilosophie* gilt das *Hen kai pan* absolut: So gibt es für Schlegel keinen Unterschied mehr zwischen der Empirie – den individuellen Erscheinungen – und der Theorie – den allgemeinen Gesetzen.¹⁵⁹ Die individuellen oder historisch bedingten Erscheinungen sind immer neue Bilder derselben Unendlichkeit. So will Schlegel für die Philosophie die Methode der Analyse durch die der Analogie ersetzen:

Sie [die Analogie H.V.] ist unentbehrlich, um den Weg vom Phänomen zum Faktum zu vollenden. Die Analogie ist die Kenntnis von dem Ganzen, die aber noch unvollendet ist.¹⁶⁰

Durch die Analogie wird die Unendlichkeit, das Faktum oder Wesentliche, individuell – das heisst phänomenal oder bildlich – dargestellt, allerdings „unvollendet“. Es ist die Aufgabe des Denkenden, einen plausibel erscheinenden Zusammenhang zwischen Bild und Bedeutung zu finden. Der Philosoph soll demnach nicht die Wahrheit berechnen, vielmehr bedarf er einer Kraft, zu analogisieren oder zu „erfinden“¹⁶¹. Schlegel verwendet dafür den Begriff des „combinatorischen Geistes“:

¹⁵⁹ Ebd., S. 98/145.

¹⁶⁰ Ebd., S. 98/246.

¹⁶¹ Ebd., S. 101/253.

Die Wahrheit der Ähnlichkeit ist die *Analogie*.
Die Kraft, solche Ähnlichkeiten wahrzunehmen,
ist der *combinatorische Geist*.¹⁶²

Die philosophische Methode des Experimentierens gehört zum *combinatorischen Geist*: Das Experiment ist ein Wagnis, dessen Richtung und Ausgang unbestimmt sein soll. Mit dem Experiment werden neue Denkmöglichkeiten gesucht, die den Zugang zu Schlegels unbestimmtem Unendlichen öffnen sollen. Ein „absolutes Verstehen“ oder eine „absolute Wahrheit“¹⁶³ schliesst Schlegel aus seinem System der Philosophie aus. Stadler zufolge hat Schlegel selber den Umstand kritisch hervorgehoben, dass der Analogieschluss weder eine dem „Syllogismus“ vergleichbare formale Stringenz, noch je „absolute Gewissheit“ erbringen könne.¹⁶⁴ Genau dies will aber aus besagten Gründen Schlegels Philosophie gerade nicht.

¹⁶² Ebd., S. 102/256.

¹⁶³ Ebd., S. 102/254.

¹⁶⁴ Ulrich Stadler: „Ich lehre nicht, ich erzähle.“ Über den Analogiegebrauch im Umkreis der Romantik. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik. Hrsg. von Ernst Behler, Jochen Hörisch und Günther Oesterle. Paderborn/ München/ Wien/ Zürich 1993, S. 89.

2.1.3. Universalpoesie

Für die Frühromantiker sei die „Arbeitsteilung“ von Poesie und Philosophie nicht haltbar gewesen.¹⁶⁵ So ist auch für Schlegel die Poesie nicht von seiner Philosophie zu trennen. Als „progressive Universalpoesie“¹⁶⁶ bekommt sie einen übergeordneten Stellenwert. In der romantischen Poesie sollen alle Gattungen der Poesie sowie die Philosophie und Rhetorik vereint werden. So soll der reflexive Charakter der Philosophie in die Poesie einfließen. Mit dieser neuen Verbindung von Poesie und Philosophie soll die Totalität eines Zeitalters erfasst werden:

[...] Nur sie [die romantische Poesie H. V.] kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. [...] ¹⁶⁷

Was in der *Transcendentalphilosophie* für das Verhältnis des Einen zum Ganzen gilt, gilt auch für Schlegels Kunstverständnis: Das Einzelne repräsentiert als Bild oder Allegorie den gedanklichen Zugang zum Unend-

¹⁶⁵ Ebd., S. 92.

¹⁶⁶ Friedrich Schlegel: Kritische Schriften und Fragmente, a.a.O., 2. Bd., S. 114-115, Athenäum-Fragment Nr. 116.

¹⁶⁷ Ebd., S. 114-115, Athenäum-Fragment Nr. 116.

lichen und ist dabei zugleich selber – der Substanz nach – unendlich. Somit ist sowohl die Philosophie wie auch die romantische Dichtung stets „im Werden“¹⁶⁸, ihr Wesen besteht gerade darin, dass sie „[...] ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“¹⁶⁹ So soll die Poesie und Kunst in immer neuen Bildern oder Variationen ein Spiegel des ganzen Zeitalters werden.

Das enge Verhältnis von Poesie zu den anderen Wissenschaften bei Schlegel soll mit folgendem Zitat nochmals unterstrichen werden:

Je mehr die Poesie Wissenschaft wird, je mehr wird sie auch Kunst. Soll die Poesie Kunst werden, soll der Künstler von seinen Mitteln und seinen Zwecken, ihren Hindernissen und ihren Gegenständen gründliche Einsicht und Wissenschaft haben, so muss der Dichter über seine Kunst philosophieren. Soll er nicht bloss Erfinder und Arbeiter sondern auch Kenner in seinem Fache sein, und seine Mitbürger im Reiche der Kunst verstehn können, so muss er auch Philolog werden.¹⁷⁰

Nebst einer Absage an ein absolutes Genieverständnis wird hier die Bedeutung, die Schlegel der Kunst als Repräsentantin der wesentlichen Aspekte eines Zeitalters zuteilt, ersichtlich und durch die Verbindung

¹⁶⁸ Ebd., S. 114-115, Athenäum-Fragment Nr. 116.

¹⁶⁹ Ebd., S. 114-115, Athenäum-Fragment Nr. 116.

¹⁷⁰ Ebd., S. 129-130, Athenäum-Fragment Nr. 255.

mit der Wissenschaft in höchster Weise potenziert. Alles ist Analogie zu anderem und kann dazu dienen, das, was in allen Dingen gemeinsam vorhanden ist, zu erkennen.

2.1.4. Allegorie und Witz als Elemente der romantischen Ironie

Schlegels Poesie beruht auf dem Vermögen des *combinatorischen Geistes*, dem Vermögen, in *Analogien* zu denken. Manfred Frank erklärt die prinzipielle Unabgeschlossenheit der romantischen Dichtung mit der *romantischen Ironie*. Diese definiert er in Bezug auf Schlegel so:

Die Ironie ist die Synthese von Witz und Allegorie; dank ihrer grenzüberschreitenden Aktivität korrigiert sie die Einseitigkeit der Einheit, die das Absolute hätte umfassen sollen und sich nur in der besonderen Einheit der witzigen Synthese verkörpern konnte.¹⁷¹

Frank unterteilt die Ironie: Der eine Teil ist die Allegorie, welche als Bild – oder als Analogie – nicht sich selber zeigen will, sondern auf ein Unendliches, ein Absolutes hinweisen möchte. Es sei das „Streben über alle Grenzen hinaus ins Grenzenlose“¹⁷². Der andere Teil bestehe im Witz: Im Witz nehme der Geist die „schärfste Richtung auf Einen Punkt“ und erwerbe so eine Art von Ganzheit, die Welt werde als „in

¹⁷¹ Manfred Frank: ‚Unendliche Annäherung‘. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. Frankfurt a. M. 1997, S. 946.

Schranken gefasst“¹⁷³ betrachtet. Unter Witz – sprachhistorisch kommt das Wort vom mittelhochdeutschen „witze“, was Verstand, Wissen, Klugheit, Weisheit bedeutet – verstand man im 18. Jahrhundert eine geistreiche „geschwinde Gedankenverbindung, die intellektuelle Kombination, die geistige Beweglichkeit, die Leichtigkeit des Beziehens und Assoziierens“¹⁷⁴. Die Ironie – so Frank – schliesst beide Teile, sowohl die Allegorie wie auch den Witz, in sich ein und relativiert zugleich beide: Sie zeige mit dem Witz, dass das Absolute nicht beweisbar sei, also reine Einbildungskraft oder Täuschung sein könne. Mit der Allegorie dagegen werde der Witz hinsichtlich seiner Endlichkeit verlacht.¹⁷⁵ Ironie sei somit das „[...] Hin-und Herzucken zwischen der witzigen Verbesonderung und der grenzsprengenden Allegorie [...]“¹⁷⁶. Die ironische Rede nun solle sprechen und gleichzeitig ihr Sprechen aufheben. Dies geschehe, je

[...] stärker die Variation ist, und vor allem: je schneller sie erfolgt, um so weniger kann sich das Gefühl einer (identitätsgesteuerten) Kontinuität bilden, um so mehr drängt sich dagegen das Ge-

¹⁷² Ebd., S. 945.

¹⁷³ Ebd., S. 945.

¹⁷⁴ Lutz Röhrich: *Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen*. Stuttgart 1977, S. 4.

¹⁷⁵ Manfred Frank: *„Unendliche Annäherung“*. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik, a.a.O., S. 944.

¹⁷⁶ Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. 22. Vorlesung. Frankfurt a. M. 1989, S. 380.

fühl eines unentwegten Flottierens des Sinns unter der Ausdruckskette auf.¹⁷⁷

Um also die romantische Ironie in literarischen – oder auch musikalischen – Werken verwirklichen zu können, braucht es eine Strategie: Frank nennt sie das Schreiben in Variationen. Dies wiederum passt gut zum Variationsverständnis von Schumann, wo ein Thema erst durch die verschiedenen Variationen zum Vorschein kommt. Schlegel seinerseits hat eine literarische Form gesucht, die zugleich das Einzelne und das Ganze gleichwertig enthalten soll. Er kam dabei auf die *literarischen Arabeske*, die Schumanns *Girlande* nahe steht.¹⁷⁸

2.2. Die Arabeske als literarische Form des Endlichen und Unendlichen

In Schlegels Poesieverständnis ist der Begriff *Arabeske* zentral: Die literarische Form der Arabeske erfüllt alle Anforderungen, die Schlegel in seinen Überlegungen zur Poesie entwickelt hat. Zudem bedeute *Arabeske* für Schlegel die romantische Idee der „Vereinigung und Potenzierung“¹⁷⁹ aller literarischen Gattungen sowie der Vereinigung von Kunst und Wissenschaft. Günter Oesterle zeigt anhand von Schlegels *Brief ü-*

¹⁷⁷ Ebd., S. 381.

¹⁷⁸ Zur Bedeutung der Arabeske im historischen Kontext vgl. die Erläuterungen im Kapitel 1.2. „Geistreiche oder assoziative Variationen“.

ber den Roman auf, wie kühn Schlegels Programm der literarischen Arabeske, das insbesondere auf den Roman bezogen war, in Bezug auf die Kriterien der Klassik gewesen sei: Der Roman sei in der Aufklärung zur „psychologisch und kausallogisch wohl motivierten, erzieherisch wirksamen Form des ‚History-Romans‘“¹⁸⁰ umgeschaffen worden, und dieser sei entschieden von der Arabeske fernzuhalten gewesen. In den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts sei zur Debatte gestanden, ob denn die Arabeskenmalerei überhaupt als ernstzunehmende Kunst gelten könne. Schlegel sei zwar auch der Meinung gewesen, die Arabeske sei keine Form der hohen Kunst.¹⁸¹ Doch diese will ja Schlegel für seine Poesie gerade nicht in Anspruch nehmen. Schlegels Arabeske muss denn als eine „Frontstellung“¹⁸² gegen den Klassizismus interpretiert werden:

Arabeske, Produkt traumatischer, anarchischer
Einbildungskraft ist als Naturprodukt im Ge-
gensatz zu ausgebildeter Kunstpoesie fähig, neue
Kunstprodukte zu initiieren.¹⁸³

¹⁷⁹ Karl Konrad Polheim: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*. München/ Paderborn/ Wien 1966, S. 24.

¹⁸⁰ Günter Oesterle: *Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels „Brief über den Roman“*. In: *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*. Hrsg. von Dirk Grathoff. Frankfurt a. M./ Bern/ New York 1985, S. 234.

¹⁸¹ Ebd. S. 236-237.

¹⁸² Ebd., S. 250.

¹⁸³ Ebd., S. 244.

Schlegels theoretische Äusserungen zur Arabeske als literarischer Gattung sind vielfältig. Häufig setzt er die Arabeske in Beziehung zu anderen literarischen Gattungen wie dem Roman, der Novelle, dem Märchen oder der Sage. Sie steht aber auch Schlegels *combinatorischem Witz* nahe: Die Arabeske und der *combinatorische Witz* beruhen auf der Möglichkeit des kombinatorischen Denkens, welches in der *Transcendentalphilosophie* dem logisch-kausalen Denken gegenübergestellt wird: Es ist ein Denken, das individuell neue Leistungen durch Experimentieren oder Erfinden hervorbringt und nicht auf lernbarem Stoff beruht. Da eine Arabeske sowohl aus Einzelteilen wie auch aus dem Gesamtzusammenhang, dem durch die Einzelteile ersichtlichen Ornament, besteht, stellt Gerhart von Graevenitz die These auf, die Arabeske müsse zugleich „poietisch“ und „mimetisch“ sein¹⁸⁴. So werden Bedeutungen niemals nur auf ein Gegenständliches bezogen, sondern stehen stets in „Doppelung von Poiesis und Mimesis, von Systemimmanenz und Referenzialität“¹⁸⁵. Die Arabeske bildet demnach Gegenstände ab (Mimesis), z. B. Blumen oder Blätter, und bildet im gleichen Akt auch Neues (Poiesis), z. B. eine ornamentale Figur.

¹⁸⁴ Gerhart von Graevenitz: Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlicher Divan“. Stuttgart/ Weimar 1994, S. 24.

¹⁸⁵ Ebd.

Unendliche Fülle, Phantasie oder Chaos werden in Schlegels Philosophie mit dem Begriff des Systems vereint.¹⁸⁶ Chaos und System werden auch bezüglich der Arabeske zusammengebracht, indem diese zwar möglichst viele Anregungen enthalten, aber dennoch in einer bestimmten Form, die auf gewissen Prinzipien oder einem System beruht, dargestellt werden soll. Polheim zufolge spricht Schlegel von einer „chaotischen Form“¹⁸⁷ des Romans, was ebenfalls für die Arabeske gelte.

Die wichtigsten Bestimmungsmerkmale der Arabeske als poetischer Gattung bilden die *Verwirrung* und die *Umbildung*. Das stilistische Mittel der *Verwirrung* wirkt auf den Ablauf störend, wodurch die Einheit eines Systems oder Textes in Frage gestellt wird. Nach Schlegel entspricht die künstlich konstruierte Verwirrung, welche die literarische Arabeske bestimmt, der ursprünglichen Form der menschlichen Phantasie. Sie diene als Analogie oder Bild für eine ursprüngliche Form des menschlichen Denkens, das den Zugang zum Unendlichen noch kenne.¹⁸⁸ Dieses Denken ist – wie Schlegel vor allem in der *Transzendentalphilosophie* erläutert – nur dann möglich, wenn ein System grund-

¹⁸⁶ In einem philosophischen Fragment stellt Schlegel Philosophie, Chaos, System und Arabeske in einen engen Zusammenhang: „System der chaotischen Philosophie. Eine transcendente Arabeske.“ (Friedrich Schlegel: Philosophische Fragmente. Erste Epoche. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler. Bd. XVIII. München/ Paderborn/ Wien 1963, S. 111, Nr. 978.)

¹⁸⁷ Polheim, a.a.O., S. 125.

¹⁸⁸ Ebd., S. 130.

sätzlich nicht abschliessend definiert werden kann, sondern sich stets durch innere Abänderungen weiterentwickelt. Die Verwirrung verunmöglicht so die Dominanz eines einzig möglichen Denkvorganges.

Das andere stilistische Mittel der literarischen Arabeske ist die *Umbildung*. Polheim zitiert dazu eine Notiz von Schlegel, die besagt, dass Märchen und Idyllen sich auf Phantasie und Schönheit, Arabesken und Novellen auf Erfindung und Umbildung bezögen.¹⁸⁹ Die Arabeske als poetische Gattung ist demzufolge ein Produkt, das auf Erfindung (Phantasie) und Umbildung beruht. Umgebildet werden Gedanken oder Handlungsabläufe, indem sie aus mehreren gleichwertigen Perspektiven beschrieben werden. Dieses Vorgehen erinnert an Schumanns Variationen, bei denen das Thema nie explizit erscheint, sondern aus den verschiedenen Variationen erst ersichtlich wird. Die verschiedenen Variationen als Blätter oder Blumen ergeben so ein umfassendes Bild eines Gedankens oder Themas als Girlande oder Arabeske. Dabei ist nach Schlegel wesentlich, dass sich die Arabeske sowohl im Teil wie auch im Ganzen vollständig ausdrücken kann. Der Teil – die einzelne Variation – ist jedoch – wie in der *Transcendentalphilosophie* gezeigt wurde – nie vollendet.

¹⁸⁹ Ebd., S. 237.

Beide, Verwirrung und Umbildung, beruhen auf einer prinzipiell unendlichen Fortsetzungsmöglichkeit des Veränderns. Ihre Negativität entspricht der dialektischen Bewegung des Denkens:

Arabesken und dialektische Versuche gehn ins
Unendliche fort.¹⁹⁰

Arabesken sollen – wie gezeigt wurde – sowohl inhaltlich wie auch formal die „Ahnung unendlicher Fülle“¹⁹¹ vermitteln. Nach Frank kommen die romantische Ironie und die Dialektik darin überein, dass beide die „Negativität der endlichen Welt mit ihren eigenen Mitteln“, mit ihrer Negativität, korrigierten.¹⁹² Schlegels Form der Arabeske soll eine dialektische Wirkung entfachen. Und die Ironie ist ein zentrales Moment seines Poesieverständnisses. Beide werden bei Schlegel – wie sich im folgenden Teil zeigen wird – exemplarisch in seinem literarischen Werk vereint.

2.3. Arabeske Formen in Schlegels literarischem Werk

Schlegels Werke sind inhaltlich und formal oft fragmentarisch konstruiert. Sie werden daher als poetische Fragmente im romantischen

¹⁹⁰ Friedrich Schlegel: Philosophische Fragmente. Zweite Epoche. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, a.a.O., Bd. XVIII, S. 354, Nr. 403.

¹⁹¹ Polheim, a.a.O., S. 360.

¹⁹² Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik, a.a.O., S. 307.

Sinn bezeichnet.¹⁹³ Sowohl das Fragment wie auch die Arabeske sind in Schlegels Verständnis literarische Formen, die offen und doch systematisch sind. Sie weisen beide eine bestimmte Form auf und lassen den Schluss bzw. das Thema offen, was zum selbständigen Weiterdenken anregen soll. Schlegel hat selber die Formen des Fragments und der Arabeske nicht explizit verglichen. Über den Begriff der „Romanze“ wird jedoch ersichtlich, dass beide als poetische Gattungen Schlegels Anforderungen, die er an die romantische Poetik stellt, erfüllen: Sie weisen auf ein Denken hin, das Phantasie, Willkür und Zufall in sich aufnimmt.¹⁹⁴ Die Differenz zwischen der Arabeske und dem Fragment ist formal bedingt. Ein Fragment ist eine kleinste Einheit oder ein grösseres unabgeschlossenes Werk. Die Arabeske hingegen ist immer aus mehreren gleichartigen Teilen konstruiert, welche nach Schlegel stets unvollendet sind und nur als Konglomerate ein nicht explizit erwähntes Thema erahnen lassen können. Eine Arabeske ist ein Werk, das – man erinnere sich an die ursprüngliche Bedeutung als Blumen- oder Laubgebinde – nur als Kombination verschiedener gleichartiger Teile, die nach einem bestimmten Muster angeordnet sind, besteht. Die Arabeske aus einem einzigen Teil existiert nicht. Sie ist im Unterschied zum Fragment im-

¹⁹³ Vgl. Berbeli Wanning: Friedrich Schlegel zur Einführung. Hamburg 1999, S. 63.

¹⁹⁴ Polheim, a.a.O., S. 288-294.

mer ein Abstraktum aus Einzelteilen. Dies soll in Schlegels Werk anhand von zwei Beispielen gezeigt werden.

2.3.1. Die Passivität des Protagonisten Julius im Roman *Lucinde*

Zu Beginn des Romans *Lucinde* steht der Protagonist Julius am Fenster und träumt von seiner Freundin Lucinde, tut aber eigentlich nichts. Gleich anschliessend setzt er sich und beginnt an Lucinde zu schreiben, tut also doch etwas:

Es war Illusion, liebe Freundin, alles Illusion, ausser dass ich vorhin am Fenster stand und nichts that, und dass ich jetzt hier sitze und etwas thue, was auch nur wenig mehr oder wohl gar noch etwas weniger als nichts thun ist.¹⁹⁵

Die Passivität von Julius wird im Roman auf verschiedene Arten immer wieder aufgenommen. Im Kapitel *Idylle über den Müssiggang* sitzt Julius an einem Bach, beobachtet die Wellen und lobt die „Faulheit“, den „Müssiggang“ als „[...] einziges Fragment von Gottähnlichkeit, das uns noch aus dem Paradiese blieb.“¹⁹⁶ In seiner Jugendgeschichte wird Julius als Mensch beschrieben, der sich „ohne Geschäft und ohne Zweck“¹⁹⁷

¹⁹⁵ Friedrich Schlegel: *Lucinde*. Hrsg. von Karl Konrad Polheim. Stuttgart 1999 (Reclam Studienausgabe), S. 13.

¹⁹⁵ Ebd., S. 12.

¹⁹⁶ Ebd., S. 37.

¹⁹⁷ Ebd., S. 53.

herumtrieb. Er findet Gesellschaft bei Künstlern, die jedoch wie er alle keine Werke vollbringen, die “unthätig”¹⁹⁸ bleiben.

In seiner Jugend gab es wenige Phasen der Tätigkeit. Mit Lucindes Erscheinen erlebt Julius eine produktive Zeit: „Sie theilten ihre Neigung zur Kunst und Julius vollendete einiges.“¹⁹⁹ Als Lucinde von ihm ein Kind erwartet, weilt er nicht pflichtbewusst als zukünftiger Vater bei ihr, sondern verbringt seine Zeit, indem er fernab von ihr in der Gegend herumstreift und weder malen noch schreiben kann.²⁰⁰ Die Passivität bricht wieder als Charakterzug von Julius durch.

Im Roman wird die Passivität als „Nichtstun“ bezeichnet. Nichtstun wird als Unfähigkeit beschrieben, äussere oder reale Werke vollbringen zu können. Es ist jedoch offensichtlich, dass Julius gerade in den Phasen äusserster Passivität doch etwas tut: Er träumt, beobachtet, phantasiert. Es sind Phasen, in denen sich im äusseren Leben von Julius sehr viel verändert: Eine neue Liebesbeziehung beginnt, er befindet sich in der Pubertät oder er wird bald Vater. Diesen einschneidenden Lebensabschnitten begegnet Julius mit äusserer Passivität; er nimmt jedoch an seinen „Umbildungen“ innerlich sehr intensiv teil.

¹⁹⁸ Ebd., S. 68.

¹⁹⁹ Ebd., S. 82.

²⁰⁰ Ebd., S. 95.

Im Roman selber gibt es eine Schlüsselstelle zur Bedeutung der Passivität:

Und doch ist das Sprechen und Bilden nur Nebensache in allen Künsten und Wissenschaften, das Wesentliche ist das Denken und Dichten und das ist nur durch Passivität möglich. Freylich ist es eine absichtliche, willkührliche, einseitige, aber doch Passivität.²⁰¹

Die Produkte der Künste sind demnach lediglich Nebensache. Das Wesentliche ist der Prozess des Imaginierens, des Denkens. Und dazu braucht es die Zeit des Nichtstuns. Diese Passivität wird denn auch genauer bestimmt: Sie ist höchste geistige Arbeit, welche dem Begriff der Kontemplation sehr nahe kommt, und sie ist die Voraussetzung, damit Kunst überhaupt zustande kommt, sie muss absichtlich, also „willkürlich“ gewählt werden.

Schlegel nennt seinen Roman *Lucinde* verschiedentlich eine *Arabeske*.²⁰² Verschiedene Motive oder Themen werden immer wieder andersartig aufgenommen und miteinander verflochten. Polheim schreibt im

²⁰¹ Ebd., S. 40.

²⁰² In einem unveröffentlichten Fragment schreibt Schlegel: „Lucinde ist Naturarabeske“. In: Unveröffentlichte literarisch-poetische Notizhefte Friedrich Schlegels. 2. Bd. 1798 ff., S. 19. Zit. nach: Polheim, a.a.O., S. 144.

Nachwort zu *Lucinde*, Schlegel habe hier seinen Arabeskenbegriff verwirklicht:

Diese Arabeske stellte sich Schlegel als eine Vereinigung von Fülle und Einheit, Chaos und System, Realem und Idealem vor, als eine Poesie, welche in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie' (Nr. 248) sein solle, als einen in jenem weiten Sinn gemeinten Roman des Romans.²⁰³

Das Zitat bestätigt wieder das von Graevenitz eingeführte Konzept der doppelten Semantik: Eine einzelne Darstellung bedeutet den dargestellten Gegenstand (Mimesis), ist aber auf einer zweiten Bedeutungsebene etwas Neues (Poiesis). Als Beispiel wurde hier die Passivität des Protagonisten Julius untersucht: Der Leser erfährt verschiedene Situationen von Passivität aus dem Leben von Julius. Aber erst durch den Zusammenhang mit anderen Textstellen wird die Bedeutung der Passivität von Julius für den Leser fassbar. Dennoch erfährt der Leser nicht alles über Julius' Passivität: Der Roman ist in seinem Konzept unvollständig aufgebaut: Der Leser erhält nur einige Erzählungen aus dem Leben von Julius, da dieser selber einige Blätter aus seinem Leben auswählt, die er Lucinde zeigen möchte

²⁰³ Karl Konrad Polheim: Nachwort zu *Lucinde*. In: Friedrich Schlegel. *Lucinde*, a.a.O., S. 220.

Ich gebrauche also mein unbezweifeltes Verwirrungsrecht und setze oder stelle hier ganz an die unrechte Stelle eines von den vielen zerstreuten Blättern die ich aus Sehnsucht und Ungeduld, wenn ich dich nicht fand wo ich dich am gewisesten zu finden hoffte, in deinem Zimmer, auf unserm Sopha, mit der zuletzt von dir gebrauchten Feder, mit den ersten den besten Worten, so jene mir eingegeben, anfüllte oder verdarb, und die du Gute, ohne dass ich es wusste, sorgsam bewahrtest.²⁰⁴

Hier spricht Julius von einzelnen losen Blättern, die zu einer Geschichte zusammengetragen werden. Deutlicher könnte der Verweis auf die Arabeske kaum sein. Zudem wird auch gleich noch eines der Bestimmungsmerkmale der Arabeske erwähnt: die Verwirrung. Diese ist für das Denken von Julius bezeichnend. Julius sehnt sich im ersten Kapitel des Romans nach Lucinde und beschreibt seine Träumereien als

[...] romantische Verwirrung von allen diesen Dingen, ein wundersames Gemisch von den verschiedensten Erinnerungen und Sehnsuchten.²⁰⁵

Die romantische Verwirrung verhindert die Kontinuität einer linearen Entwicklung. Sie lebt von den verschiedenen Assoziationen, die durch die Verbindung verschiedener Elemente in zufällig chaotischer Weise entstehen. Dabei wird das Gemisch als „wundersam“ beschrieben. Das Wunder erinnert an die „ursprüngliche Phantasie“, die Schlegel als spe-

²⁰⁴ Friedrich Schlegel: Lucinde, a.a.O., S. 14.

zifische Denkart seiner Arabeske betrachtet und die er dem kausallogischen Denken gegenübergestellt hat. Wichtig für das arabeske Denken ist nicht die Analyse, sondern die Fähigkeit, sich zu erinnern und aus den Erinnerungen neue Bilder oder Analogien zu synthetisieren. In diesem Sinne ist denn auch das Bestreben von Julius zu verstehen, seine Gefühle und Entwicklungsphasen Lucinde mitzuteilen. Seine Erinnerungen will Julius in einer unsystematischen Ordnung erzählen, die „[...] das schönste Chaos von erhabnen Harmonien und interessanten Genüssen nachbilden und ergänzen“²⁰⁶ soll. Julius selber weiss, dass dieses Vorgehen durchaus „systematisch“²⁰⁷ ist – er wählt ja die Blätter mit Absicht, also „willkürlich“ aus –, aber nicht in einem logisch-analytischen Sinne, sondern in einem „progressiven“²⁰⁸. Die Progression seiner Poesie zielt nicht auf „Einheit und Einerleyheit“²⁰⁹, sondern auf eine Darstellung der Dinge, die dem Leser die fortschreitende innere Entwicklung der Gegenstände nachzuvollziehen ermöglichen soll.

Julius bezeichnet einen der letzten Briefe, die er an Lucinde schreibt, als „Verwirrung und Freude“²¹⁰. Auch hier ist der Zweck des Briefes nicht die genaue Schilderung einer Situation. Ein Brief, eine geschilderte Situ-

²⁰⁵ Ebd., S. 12.

²⁰⁶ Ebd., S. 14.

²⁰⁷ Ebd., S. 14.

²⁰⁸ Ebd., S. 14.

²⁰⁹ Ebd., S. 14.

²¹⁰ Ebd., S. 95.

ation, soll weit mehr bewirken: Durch Verwirrung der Einzelheiten im Ablauf des Briefes soll dem Leser eine Stimmung vermittelt werden, die als solche gar nicht explizit mit Worten mitgeteilt werden kann. Die Verwirrung, die unzusammenhängende Realitätsschilderung, ermöglicht erst einen poetischen Nachvollzug der unbeschreibbaren Gefühle und Gedanken von Julius. So wird dieser dem Leser – im phantastischen oder abstrakten Sinne – als Blumengebinde oder Arabeske dargestellt.

Das andere Bestimmungsmittel der Arabeske ist die Umbildung. Auch diese ist im untersuchten Aspekt der Passivität von Julius zu finden und kaum von der Verwirrung zu trennen. Durch verschiedene Blätter wird die innere Entwicklung des Protagonisten in verschiedenen Lebensphasen ersichtlich. Julius zeigt sich nicht zuerst als Einer und am Schluss als Anderer. Im Gegenteil: Er ist als Summe seiner Teilerzählungen ein Ganzes geworden, er besteht zugleich aus Einzelteilen und einem sie alle umfassenden Zusammenhang. Da nur einige Erzählungen aus dem Leben von Julius erscheinen, bleibt der Roman ein offenes System, das sich stets weiterentwickeln kann. Julius lässt sich nicht abschliessend als Typ definieren. Die verschiedenen Blätter können als Variationen zu Julius' Charaktereigenschaft der Passivität betrachtet werden.

Wie oben gezeigt wurde, wird im Kapitel *Idylle über den Müssiggang* die Passivität positiv bewertet und mit der Weisheit des Orients vergli-

chen, was wiederum gut mit der ursprünglich orientalischen Form der Arabeske korrespondiert. Polheim weist in seinem Nachwort zum Roman *Lucinde* darauf hin, dass der ganze Roman durch die „Metaphorik von sich verschlingenden Keimen, Blüten und Pflanzen“²¹¹ geprägt sei. Der Roman erfüllt somit alle von Schlegel geforderten Merkmale der literarischen Form der Arabeske.

2.3.2. Der Begriff „Witz“ in verschiedenen Athenäum-Fragmenten

In den Athenäum-Fragmenten wird der Begriff „Witz“²¹² auf verschiedene formale Arten beschrieben: als Analogie, als negative oder als positive Bestimmung. Schlegel benützt für den Begriff „Witz“ oder „witzige Einfälle“ folgende Umschreibungen:

[29] Witzige Einfälle sind Sprüche der gebildeten Menschen.

[37] Manche witzige Einfälle sind wie das überraschende Wiedersehen zwei befreundeter Gedanken nach einer langen Trennung.

[120] [...] Der Witz ist wie einer, der nach der Regel repräsentieren sollte, und statt dessen bloss handelt.

²¹¹ Karl Konrad Polheim: Nachwort zu *Lucinde*. In: Friedrich Schlegel. *Lucinde*, a.a.O., S. 221.

²¹² Zum Verständnis des Begriffs Witz bei Schlegel vgl. Kp. 2.1.4. Allegorie und Witz als Elemente der romantischen Ironie.

[366] [...] Witz ist chemischer [...] Geist.²¹³

Alle diese Fragmente liefern Vergleiche oder Analogien zum Begriff „Witz“. Ansonsten wird der Sinn oder die Funktion des Witzes spezifischer als bei den Analogien beschrieben: Witz sei eine Begabung, die nur bedingt erlernt werden könne (Fragment Nr. 32). Ein Witz sei keine logisch ausführliche Definition, sondern eine Übereinstimmung, die auf einer anderen gedanklichen Ebene beruhe (Fragment Nr. 120). Diese andere Art des Denkens wird im Fragment Nr. 220 als kombinatorisches Denken, das durch überraschende Zufälle entstehe, genauer bestimmt. Im Fragment Nr. 383 heisst es vom „Witz“:

[383] [...] Er muss ordentlich systematisch sein, und doch auch wieder nicht; bei aller Vollständigkeit muss dennoch etwas zu fehlen scheinen, wie abgerissen. Dieses Barocke dürfte wohl eigentlich den grossen Styl im Witz erzeugen. Es spielt eine wichtige Rolle in der Novelle: denn eine Geschichte kann doch nur durch eine solche einzig schöne Seltsamkeit ewig neu bleiben. [...] ²¹⁴

In den Athenäum-Fragmenten wird ersichtlich, wie Schlegel auf andere Weise als auf die definitorische einen Begriff erläutern kann. Ohne systematisch ersichtlichen Grund streut er seine Gedanken zum Witz un-

²¹³ Friedrich Schlegel: Kritische Schriften und Fragmente., a.a.O., 2. Bd., Athenäum-Fragmente, S. 105-156.

ter die Fragmente. So wird der Leser nie offensichtlich oder zusammenhängend mit den Bedeutungen des Witzes konfrontiert. Verschiedene Gedanken werden aneinander gereiht und so in neue oder andere Zusammenhänge gebracht, was irritierend, aber zugleich auch erweiternd auf einen Begriff oder ein Thema wirkt. Nach dem Lesen der Athenäumsfragmente hat der Interpret verschiedene Ansichten oder Bilder zu verschiedenen gedanklichen Inhalten bekommen und muss deren Sinn nun selber ermitteln. Bezüglich des Witzes könnte der Sinn die kombinatorische Denkfähigkeit sein. Schlegels Fragmente zum Witz stehen so durchaus in einem grösseren Zusammenhang, denn ein Fragment, für sich betrachtet, zeigt lediglich einen Aspekt des Witzes auf. Die Form der Arabeske, die aus verschiedenen Ansichten ein umfassendes Verständnis eines Gedankens oder Begriffs ermöglicht, ist auch hier in den Athenäum-Fragmenten deutlich erkennbar.

2.4. Schlegels Arabeske und ihr Bezug zu Schumanns Variationen

Erwin Rotermund untersucht in seiner Abhandlung *Musikalische und dichterische ‚Arabeske‘ bei E. T. H. Hoffmann* ausgehend von Schlegels Arabeskenbegriff Hoffmanns Aussagen zur Kunst, welche als Hilfe bei

²¹⁴ Ebd., S. 145, Athenäum-Fragment 383.

der Analyse von Hoffmanns literarischen Werken dienen sollen.²¹⁵ Dabei konzentriert er sich auf Hoffmanns Äusserungen über Beethovens Werke. Für Letzteren würde immer wieder der Begriff „Verschlingungen“²¹⁶ verwendet. Diesen bezeichnet er als Synonym für Schlegels Arabeske und nennt dazu als Beispiel dessen „Roman-Arabeske“²¹⁷ *Lucinde*, welcher von einer Pflanzenmetaphorik durchzogen sei, die immer wieder in neuen Variationen erscheinen würde.²¹⁸ Rotermund verbindet die Begriffe „Variationen“ und „Arabeske“, ohne den Begriff „Variation“ näher zu bestimmen. Die Untersuchungen zu Schumann und Schlegel in dieser Arbeit zeigen jedoch deutlich, dass diese Verbindung durchaus sinnvoll ist. Zusammenfassend sollen daher nochmals die Gemeinsamkeiten der beiden Autoren hervorgehoben werden.

Schlegels literarisches Konzept der Arabeske zeigt viele Gemeinsamkeiten mit Schumanns musikalischen Variationen auf: Durch die Gesamtheit der einzelnen Variationen entsteht eine zweite Bedeutungsebene eines musikalischen oder literarischen Werks. Die arabeske Form hält entschieden an dieser zweiten Bedeutungsebene fest, welche den eigent-

²¹⁵ Erwin Rotermund: Musikalische und dichterische ‚Arabeske‘ bei E. T. H. Hoffmann. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 2. Bd. München 1968, S. 48-69.

²¹⁶ Ebd., S. 51.

²¹⁷ Ebd., S. 51.

²¹⁸ Ebd., S. 52.

lichen Sinn – man kann diesen auch das Thema nennen – des Werks ausmacht. Beide Autoren sprengen damit den Rahmen der klassischen Form des Themas mit Variationen, indem sie kein explizites Thema mehr vorgeben, welches verändert werden soll. Dennoch schreiben sie Variationen, bei denen die Einzelteile zusammen in Bezug auf die zweite Bedeutungsebene konzipiert werden, also Variationen zu einem Thema sind, das allerdings erst aus der Gesamtheit der Variationen vom Rezipienten erschlossen werden muss.

Wie bei der Arabeske bilden Verwirrung und Umwandlung die wichtigsten Faktoren von Schumanns Variationen. Sowohl Schumann wie auch Schlegel wollen ein Thema in nicht linearer Form darstellen, wodurch leicht der Eindruck der Verwirrung entsteht. Die Begriffe „Chaos“, „Verwirrung“, „Umwandlung“ oder „assoziativ“ sind bei beiden Autoren zentral. Weil die Verwirrung aber systematisch konzipiert ist, lässt sie sich in einem gedanklichen Umwandlungsprozess, der zu einer zweiten Bedeutungsebene führt, auflösen. Dieser Prozess kann in beiden Fällen als dialektisch bezeichnet werden. Dazu gehört ebenfalls die wichtige Gemeinsamkeit, dass die Möglichkeit der Variationen bei beiden Autoren im Rahmen des vorgegebenen Materials prinzipiell unendlich ist.

Schumanns Variationen lassen sich dabei nicht in beliebiger Reihenfolge spielen. Auch Schlegels Roman *Lucinde* kennt einen linearen Handlungsablauf des Lesens, auch wenn dieser eigentlich mit dem Gedanken der losen Blätter vermieden werden soll. Ob die Athenäum-Fragmente in der von Schlegel gefassten Reihenfolge gelesen werden müssen, muss offen bleiben. Entscheidend ist, dass die einzelnen Variationen oder Blätter bzw. Fragmente einen relativ eigenständigen Stellenwert im Ganzen bekommen und dennoch für sich allein betrachtet bezüglich des Sinnganzen unvollendet sind: So werden verschiedene Bilder eines Gedankens in einem losen Zusammenhang gezeigt, der sich aber als systematisch entpuppt. Jeder Teilaspekt ist für sich sinnvoll. Der zugrunde liegende allgemeine Sinn wird aber erst durch die Verbindung zu anderen ähnlichen Gedanken erschliessbar. Dadurch wird eine innere Entwicklung eines Gedankens möglich, der auf dem kombinatorischen Denken beruht.

Ein beständiges Wiederholen eines Themas, wodurch keine Entwicklung des Themas zustande kommt, liegt nach Schlegel bei Kant und mehr noch bei den Kantianern vor:

Das beständige Wiederholen des Themas in der Philosophie entspringt aus zwei verschiedenen Ursachen. Entweder der Autor hat etwas entdeckt, er weiss aber selbst noch nicht recht was;

und in diesem Sinne sind Kants Schriften musikalisch genug. Oder er hat etwas Neues gehört, ohne es gehörig zu vernehmen, und in diesem Sinne sind die Kantianer die grössten Tonkünstler der Literatur.²¹⁹

Die eine Ursache für das beständige Wiederholen sieht Schlegel im Umstand, dass ein Autor, z. B. Kant – zwar etwas entdeckt hat, aber dieses noch nicht richtig fassen kann, was durchaus als musikalischer Prozess aufgefasst werden könne: Ein Thema wird in verschiedenen Variationen dargestellt, woraus möglicherweise auf einer zweiten Bedeutungsebene oder aus dem Zusammenhang der verschiedenen Ansichten ein Sinn ermittelt werden kann. Die zweite Ursache für das beständige Wiederholen ist ganz anders begründet: Man hört etwas Neues und wiederholt dieses, ohne es tiefgründig verstanden zu haben. Ein blosses Wiederholen eines Themas, wodurch dessen Sinn nicht tiefer ergründet wird, sollen die Kantianer betreiben.

Auf die ideale Möglichkeit der umfassenden Darstellung eines Themas mittels unendlich vielen Variationen geht Schlegel ebenfalls in einem Athenäum-Fragment ein:

²¹⁹ Friedrich Schlegel: Kritische Schriften und Fragmente, a.a.O., 2. Bd., S. 136, Athenäum-Fragment Nr. 322.

Das wissenschaftliche Ideal des Christianismus ist eine Charakteristik der Gottheit mit unendlich vielen Variationen.²²⁰

Gott darf wegen des Bilderverbotes im Alten Testament nicht verbildlicht werden. Hier wird der Zusammenhang mit der Arabeske offensichtlich: Der Islam verbietet – wie oben erwähnt wurde – eine bildliche Darstellung von Menschen oder Tieren. Auch in der Religion des Alten Testaments wird eine bildliche Darstellung Gottes verboten. Beide Religionen haben dafür die Form der Arabeske gefunden, die es ermöglicht, in nicht definitorisch abschliessender Form einen Gedanken, Gegenstand oder ein Thema als Abstraktum in indirekter Weise darzustellen.

Es zeigt sich, dass Schlegel den Begriff *Variation* in einem sehr ähnlichen Sinn wie Schumann verwendet: Das eigentliche Thema ergibt sich erst aus der Verbindung der verschiedenen Variationen auf einer zweiten Bedeutungsebene. Das künstlerische Prinzip beider Autoren kann daher der variativen Veränderung zugeordnet werden, deren thematische Zentrierung im Aufdecken eines erst zu entdeckenden Rätsels (Themas) liegt und nicht im Verändern eines anfangs gegebenen Themas. So äussert sich denn Schlegel entsprechend zum Sinn und Vorgehen der „reinen Instrumentalmusik“:

²²⁰ Ebd., S. 149, Athenäum-Fragment Nr. 411.

Muss die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?²²¹

Schlegel weist in seiner Bemerkung auf den wichtigen Umstand hin, dass auch in der „reinen Instrumentalmusik“ Veränderung als ein Moment musikalischen Denkens verstanden werden soll. Damit trifft er genau das Gemeinsame seiner wie auch Schumanns Vorstellung von guter Musik oder Poesie: Je mehr Assoziationen oder Gedanken ein Text oder Musikstück selber enthält, aber auch dem Hörer vermitteln kann, desto lebendiger oder progressiver ist der künstlerische Wert. Beide Autoren verwenden für ihre Kunstwerke – wie gezeigt werden konnte – das Prinzip der variativen Veränderung.

²²¹ Ebd., S. 155, Athenäum-Fragment Nr. 444.

3. ARNOLD SCHÖNBERG

In den Jahren 1919-1924 wird insbesondere durch den Komponisten Arnold Schönberg (1872-1951) die Zwölftontechnik entwickelt.²²² Die Zwölftontechnik beruht wesentlich auf der Veränderung einer vorgegebenen Reihe nach bestimmten Gesetzen. Schönberg hat zahlreiche Variationenwerke geschrieben und sich auch theoretisch mit den Begriffen „Entwicklung“ und „Variation“ auseinander gesetzt. Er selber nennt seine Art des Veränderns „entwickelnde Variation“. Nach dem Begriffsschema dieser Arbeit weist Schönbergs Methode der Zwölftonmusik jedoch die Merkmale des Prinzips des variierenden Veränderns auf: Zu einer Norm werden verschiedene Erscheinungsformen, das sind Varianten, geschrieben. Im Folgenden soll Schönbergs Variationsbegriff und sein Bezug zur variierenden Veränderung aufgezeigt werden.

²²² Auch andere Komponisten und Musiktheoretiker waren daran beteiligt, wie Jeff Goyscheff oder Matthias Hauer. Vgl. hierzu York Höller: Fortschritt oder Sackgasse? Kritische Betrachtungen zum frühen Serialismus. Saarbrücken 1994, S. 11. Sowie Alexander L. Ringer: Arnold Schönberg. Das Leben im Werk. Stuttgart/Weimar 2002, S. 202 ff.

3.1. Schönbergs Musikästhetik

Schönbergs musikalische Kompositionen werden in den musikgeschichtlichen Darstellungen in verschiedene Phasen gegliedert: Einer frühen tonalen Phase folgt eine expressionistische, die in eine atonale Schaffenszeit mündet. Die serielle oder dodekaphone Musik wird als Resultat der vorangehenden Kompositionsweisen verstanden, wobei betont werden muss, dass Schönberg in jeder Periode immer auch tonale Werke komponiert hat. York Höller bezeichnet Schönbergs Zwölftonmusik nicht als eine „zufällige Entwicklung“, sondern als „[...] Folge eines langen und konsequenten Suchens“²²³. Schönberg hat seine Gedanken zur Musiktheorie und Musikästhetik in zahlreichen Aufsätzen dokumentiert, die im Band „Stil und Gedanke“²²⁴ herausgegeben wurden.

3.1.1. *Stil und Gedanke*

Ulrich Krämer schreibt, Schönberg habe in seinen Schriften einen „Begriffsapparat“ entwickelt, in dessen Zentrum die Begriffe „Einheit, Mannigfaltigkeit, Abwechslung, Zusammenhang, Fasslichkeit, Entwicklung

²²³ Höller, a.a.O., S. 13.

²²⁴ Arnold Schönberg: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Hrsg. von Ivan Vojtech. Frankfurt a. M. 1976.

und Variation“²²⁵ stehen. Dabei stelle der Begriff „Gedanke“, der bei Schönberg nicht einheitlich gebraucht und definiert werde, eine „übergeordnete Instanz“²²⁶ dar. Im Rahmen dieser Arbeit können nicht die ganze Schönbergsche Musiktheorie und Ästhetik betrachtet werden. Diese sollen lediglich im Hinblick auf die Begriffe „Stil“, „Fasslichkeit“ und „Gedanke“ sowie in einem weiteren Kapitel auf „Variation“ und „Entwicklung“ vorgestellt werden.²²⁷

Schönberg betrachtet es als Aufgabe des Menschen – im Gegensatz zum Schöpfer, bei dem Vision und Verwirklichung eins seien, – seine Visionen in einem Prozess, in dem Einzelheiten „mühselig“ zu „einer Art Organismus“²²⁸ zusammengeschlossen werden müssen, zu verwirklichen. Dazu müsse die organisierte Vision in eine Form gebracht werden; sie soll als „fassliche Botschaft“²²⁹ den Interpreten erreichen. Unter

²²⁵ Ulrich Krämer: Entwicklung und Variation: Bergs Unterricht bei Schönberg. In: Stil oder Gedanke? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika und Europa. Hrsg. von Stefan Litwin und Klaus Velten. Saarbrücken 1995, S. 103.

²²⁶ Ebd., S. 103.

²²⁷ Andreas Jacob untersucht in seinem Buch *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*. Hildesheim/ Zürich/ New York 2005 sehr subtil Schönbergs musiktheoretische Begriffe. Vgl. dazu insbesondere seine Ausführungen zu den Begriffen „Gedanke“ (S. 126-173), „Fasslichkeit“ (S. 174-185) und „entwickelnde Variation“ (S. 244-328).

²²⁸ Arnold Schönberg: Komposition mit zwölf Tönen. In: Stil und Gedanke, a.a.O., S. 72.

²²⁹ Ebd., S. 72.

Form versteht Schönberg einen Grad an „Fasslichkeit“²³⁰, bei dem der Zuhörer den „Gedanken“ des Komponisten verstehen könne. Der dreistufige Weg von Vision, Organisation und Form ist demnach die „mühselige“ Arbeit, die ein Komponist für seine Werke durchlaufen müsse. Das einzige Ziel der Komposition mit zwölf Tönen ist nach Schönberg die „Fasslichkeit“, das Vermögen, durch eine passende Form einen Inhalt mittels Musik weiterzugeben²³¹. „Fasslichkeit“ ist demnach die gelungene Verbindung von Form und Inhalt.

Schönberg unterscheidet den „Stil“ – z.B. die Komposition mit zwölf Tönen – vom „Gedanken“ einer Komposition. Ein Stil sei zu einem Teil historisch bedingt: So sei aus Bachs polyphoner Musik ein „neuer Stil“²³² entstanden, der homophon-melodische Kompositionsstil der Wiener Klassik. Ein „neuer Stil“ bedeutet nach Schönberg jedoch nicht, dass der vorausgegangene Stil veraltet sei.²³³ Ein neuer Stil sei eine neue Möglichkeit, etwas musikalisch anders – der historischen Umgebung entsprechend – auszudrücken. Darum sei ein historischer Stil ein „Werkzeug“²³⁴, das ausser Gebrauch kommen könne.

²³⁰ Ebd., S. 72.

²³¹ Ebd., S. 73.

²³² Arnold Schönberg: Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke. In: Stil und Gedanke, a.a.O., S. 26-29.

²³³ Ebd., S. 28.

²³⁴ Ebd., S. 33-34.

Zum anderen Teil ist „Stil“ nach Schönberg immer auch das Resultat einer individuellen Auseinandersetzung eines Komponisten mit seinem Werk:

Stil ist die Eigenschaft eines Werkes und beruht auf natürlichen Bedingungen, die den ausdrücken, der ihn hervorbrachte.²³⁵

Zu den „natürlichen Bedingungen“ gehören die individuellen Voraussetzungen eines Komponisten sowie dessen historisches Umfeld, das – in einer Symbiose – auf den Komponisten einwirkt und zugleich durch diesen auch bestimmt wird. Die Dimensionen des Einwirkens der Umgebung und des Komponisten als Wirkenden fließen hier – im Produkt einer bestimmten Komposition – zusammen.

Neben dem „Stil“ ist nach Schönberg der „Gedanke“ entscheidend für den Wert einer Komposition:

In seiner weitesten Bedeutung wird der Begriff Gedanke als Synonym für Thema, Melodie, Phrase oder Motiv gebraucht. Ich selbst betrachte die Totalität eines Stücks als den *Gedanken*: den Gedanken, den sein Schöpfer darstellen wollte.²³⁶

Schönberg unterscheidet seinen Gebrauch des Begriffs „Gedanken“ vom Usus, diesen als Synonym für den Begriff des musikalischen

²³⁵ Ebd., S. 32.

²³⁶ Ebd., S. 33.

„Themas“ zu verwenden. Schon allein dies weist darauf hin, dass Schönberg ein kritisches Verhältnis zum Begriff „Thema“ hat, was sich als generelle Abgrenzung zum herkömmlichen Komponieren der Form „Thema mit Variationen“ sowie von thematischer Arbeit zeigen wird. „Gedanke“ ist nach Schönberg mehr als ein musikalisches Thema: Er ist die „Totalität“ eines Stücks, das, was der Komponist mit dem Stück darstellen will. Es ist aus obigem Zitat nicht klar, ob der Gedanke inhaltlich oder formal gedacht ist. Auf jeden Fall steht fest, dass Gedanken in diesem umfassenden Sinn bei Schönberg ahistorisch gedacht sind: Wenn sich in der Musikgeschichte ein neuer „Darstellungsstil“²³⁷ musikalischer Gedanken durchsetze, so bedeute dies nicht, dass auch die Gedanken neu sind:

Ein Gedanke kann niemals vergehen.²³⁸

An einer anderen Stelle bezeichnet Schönberg den Gedanken als das Zusammenwirken formaler Elemente, als die Stimmigkeit der musikalischen Elemente in einer Komposition:

Obwohl die Elemente [musikalische Parameter H.V.] dieser Gedanken dem Auge und Ohr einzeln und unabhängig voneinander erscheinen, enthüllen sie ihre wahre Bedeutung nur durch ihr Zusammenwirken, ebenso wie kein einzelnes

²³⁷ Ebd., S. 29.

²³⁸ Ebd., S. 34.

Wort allein ohne Beziehung zu anderen Wörtern
einen Gedanken ausdrücken kann.²³⁹

Nur im Zusammenhang, in den Zwischenräumen, entsteht Musik oder Sprache. Daher macht es keinen Sinn, schematisch Töne oder Wörter aneinander zu reihen. Es braucht eine Einheit, eine Synthese, oder – mit Schönbergs Worten – einen „Gedanken“:

Demnach ist der musikalische Gedanke, obwohl
er aus Melodie, Rhythmus und Harmonie be-
steht, weder das eine noch das andere allein, son-
dern alles zusammen.²⁴⁰

Krämer sieht in den unterschiedlichen Definitionen Schönbergs keinen Widerspruch: Er fasst den Begriff „Gedanke“ in drei Punkten zusammen, die er alle unter das ihnen gemeinsame Prinzip des „verantwortlichen Komponierens“²⁴¹ stellt: So heiße „Gedanke“ Formfunktion (Logik des Formaufbaus) und innerer Bedeutungsgehalt sowie Gesamtheit aller Tonbeziehungen.²⁴² Krämers Interpretation ist sehr weit gefasst. Schönbergs Problem mit dem „Gedanken“ besteht darin, dass er diesen nicht in einer einheitlichen Definition verwendet. Sicher steht fest, dass für Schönberg selber „Gedanke“ nicht mit Inhalt oder Thema identisch

²³⁹ Arnold Schönberg: Komposition mit zwölf Tönen. In: Stil und Gedanke, a.a.O., S. 77.

²⁴⁰ Ebd., S. 77.

²⁴¹ Krämer, a.a.O., S. 105.

²⁴² Ebd.

ist. Und dies kommt daher, dass bei ihm das „Thema“ im herkömmlichen Sinn keine Bedeutung mehr hat. Somit gibt es auch nicht mehr die Trennung zwischen Form und Inhalt bzw. zwischen Stil und Gedanken. Der Begriff „Fasslichkeit“ trifft daher sowohl für „Stil“ wie auch für „Gedanke“ zu:

Aber er [der Komponist H.V.] wird nie von einem vorgefassten Bild eines Stils ausgehen; er wird unaufhörlich damit beschäftigt sein, dem Gedanken gerecht zu werden. Er ist sicher, dass, nachdem alles, was der Gedanke fordert, getan ist, die äussere Erscheinungsform angemessen sein wird.²⁴³

Stil und Gedanke gehören zusammen. Der Gedanke ist dabei antreibend, er ist die „Methode“²⁴⁴, durch die ein Gleichgewicht in einer Komposition hergestellt wird. Er ist Ausgang und Resultat einer musikalischen Suche. Wenn eine Komposition in sich stimmt und nicht eine blosse Stilübung ist, das heisst zu einem „schematischen Mechanismus“²⁴⁵ entartet, dann kommt der Gedanke zum Vorschein. Gedanken sind das, was die innere Stimmigkeit eines Musikstücks ausmacht. Sie können daher weder vergehen noch veralten. Es ist die absolute Musik,

²⁴³ Arnold Schönberg: Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke. In: Stil und Gedanke, a.a.O., S. 32.

²⁴⁴ Ebd., S. 33.

²⁴⁵ Ebd., S. 27.

der sich Schönberg verpflichtet, eine Musik ohne äusseren Zweck wie blosser Unterhaltung oder Illustration einer Handlung:

Denn es gibt nur ,l'art pour l'art, Kunst allein um
der Kunst willen.²⁴⁶

3.1.2. Entwicklung und Variation

Krämer zeigt Schönbergs intensive Auseinandersetzung mit dem Variationsprinzip der homophonen Musik und die Entwicklung des daraus entstandenen eigenen Veränderungskonzepts anhand von Beispielen, wie dessen Schüler Berg Kompositionsunterricht erhalten hat. Er beschreibt in seiner Abhandlung *Entwicklung und Variation: Bergs Unterricht bei Schönberg*²⁴⁷, welche wichtige Rolle das Variationsprinzip in Schönbergs Unterrichtspraxis, in der Kompositionslehre, einnahm. Die Schüler hatten bei ihm möglichst viele Lösungen bzw. Fortsetzungen zu einem bestimmten Fall zu konstruieren.²⁴⁸ Dies lernten sie durch das Verfahren „Entwicklung durch Variation“ oder „entwickelnde Variation“²⁴⁹, welches so fundamental wie die Musiktheorie der homophonen Musik sein sollte. Entwicklung – so Krämer – bezieht sich auf den Begriff der „Fasslichkeit“, der den logischen Aufbau des Werks bewerkstel-

²⁴⁶ Ebd., S. 34.

²⁴⁷ Krämer, a.a.O., S. 103-125.

²⁴⁸ Ebd., S. 107.

²⁴⁹ Ebd., S. 106.

lige. „Variation“ Sorge dabei für den Zusammenhang und die Abwechslung. Schönberg selber nennt seine „Entwicklungs-Variationen“ auch „formale“ Variationen²⁵⁰, was zeigt, dass sie sich entschieden von thematischen Variationen wie beispielsweise Schumanns Charaktervariationen absetzen.

Schönberg stellt fest, dass ein „strenger Kompositionsstil“ sich von einem „gefälligen Stil“²⁵¹ darin unterscheide, dass nichts wiederholt werde, was der Entwicklung nicht förderlich sei. Und dies könne durch „weitgehende Variationen“²⁵² geschehen:

In meinem Kompositionsstil ist häufig dieser Umstand eine der Hauptursachen, warum ich schwer zu verstehen bin: ich variere ununterbrochen, wiederhole fast niemals unverändert, springe rasch auf ziemlich entlegene Entwicklungsercheinungen und setze voraus, dass ein gebildeter Hörer die dazwischenliegenden Übergänge selbst zu finden imstande ist.²⁵³

Wenn Schönberg dauernd verändert, bleibt die Frage, ob es noch konstante Momente gibt, an denen sich der Hörer orientieren kann. Schönberg beantwortet die Frage, indem er den Unterschied von herkömmli-

²⁵⁰ Arnold Schönberg: Vortrag über op. 31. In: Stil und Gedanke, a.a.O., S. 265.

²⁵¹ Ebd., S. 256.

²⁵² Ebd., S. 256.

²⁵³ Ebd., S. 257.

chen Variationen mit seinen Entwicklungs-Variationen mit einem Vergleich erläutert:

Die Variationen sind wie ein Album mit Ansichten eines Ortes oder einer Landschaft, die Ihnen einzelne Punkte zeigt. Die Symphonie aber gleicht einem Panorama, wo man zwar auch jedes Bild für sich ansehen könnte, aber in Wirklichkeit sind diese Bilder fest verbunden und gehen ineinander über.²⁵⁴

Unter „Variationen“ versteht Schönberg hier Variationen im Stil von Bachs *Goldberg-Variationen*, die aus einem Kompositionsstil stammen, in welchem das „Nebeneinanderstellen, das Aneinanderreihen“²⁵⁵ dominiere. Für seine eigenen Variationen gelte hingegen der symphonische Stil, dessen Verfahren er als „Aufbau durch entwickelnde Variation“²⁵⁶ bezeichnet. Schönberg will also keine Kompositionen schaffen, die linear nachvollziehbar sind. Entwicklung heisst für ihn nicht allmähliche Veränderung, sondern das Aufzeigen eines Rundblicks. Dies wiederum bedeutet eine hohe Komplexität der Struktur. Gerade in einem Finale soll dieser Rundblick, den die einzelnen Variationen als Teilausschnitte übermitteln, nochmals erhöht werden: Man werde hier

²⁵⁴ Ebd., S. 270.

²⁵⁵ Ebd., S. 270.

²⁵⁶ Ebd., S. 270.

nicht mehr das „Thema“ als Ganzes hören²⁵⁷, sondern man höre dieses in

[...] Bruchstücken, in Bausteine zerlegt, die auf andere Weise zusammengefügt werden, und werden den Ideenkreis dieses Werkes verlassen, indem wir, wie beim Verlassen des Panoramas, noch einen Rundblick tun, der uns einzelne Bilder neuerdings einprägt, der die Teile auf neue Art verbindet, der einen Gesamteindruck vermittelt [...]²⁵⁸

Die Vielfalt in der Einheit, die Neukonstruktionen, die keine Veränderungen sind, sondern neue Möglichkeiten des Zusammensetzens, erinnern an die variierende Veränderung: Es besteht eine Norm, die nicht entwickelt wird, zu der jedoch unzählige mögliche Varianten gebildet werden können, die so einen Überblick aller Möglichkeiten verschaffen. Man kann demnach sagen, „Variation“ heisst bei Schönberg Zergliederung in Einzelteile, Demonstration und Analyse des musikalischen Materials. „Entwicklung“ hingegen ist die Methode, wie die Einzelteile wieder zusammengesetzt werden. Horst Weber bestimmt Schönbergs Begriff der „entwickelnden Variation“ mit ähnlichen Worten: „Variation“ beziehe sich auf den „greifbaren kompositionstechnischen Sachverhalt“²⁵⁹, „Entwicklung“ hingegen sei eine ästhetische Interpretation,

²⁵⁷ So ist es in der Klassik üblich gewesen.

²⁵⁸ Ebd., S. 270.

²⁵⁹ Horst Weber, a.a.O., S. 42.

die Schönberg mit „Wachstum“²⁶⁰ gleichsetze. Krämers Interpretation von „Variation“ im Sinne von Zusammenhang und Abwechslung und „Entwicklung“ als Fasslichkeit stimmen so ebenfalls mit der obigen Begriffsbestimmung überein. Insofern ist zwar ersichtlich, dass Schönbergs „entwickelnde Variation“ mit der Intention eines grösseren Zusammenhangs – eines „Gedankens“ – den Rahmen des rein logischen Zergliederns einer Reihe sprengt. Doch die Nähe zur variierenden Veränderung ist offensichtlich. Dies zeigt sich beispielsweise auch daran, dass Schönbergs Schüler Berg zu neun Modellfugen von Schönberg durch Abwandlung in der Intervallkonstellation „Varianten“ und keine Variationen schreiben musste.²⁶¹ Schönbergs „entwickelnde Variation“ muss demnach ganz klar sowohl von bloss varierten Wiederholungen wie auch von thematischer Arbeit abgegrenzt werden.²⁶²

3.2. Schönbergs Komposition mit zwölf Tönen

Die Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren, beruht nach Schönberg vor allem auf zwei historisch bedingten Voraussetzungen: Zum einen führte die Entwicklung der Chromatik, vor allem Debussys impressionistischer Gebrauch der Harmonien, zu einer „erweiterten Tona-

²⁶⁰ Ebd., S. 42.

²⁶¹ Krämer, a.a.O., S. 110. Vgl. auch ebd., S. 109.

²⁶² Vgl. hierzu Horst Weber, a.a.O., S. 43.

lität“²⁶³, die nicht mehr – wie beim klassischen Harmoniebegriff – durch einen Grundton geregelt wurden. Zum anderen kam die „Emanzipation der Dissonanz“²⁶⁴ (z.B. bei Wagner, Strauss, Mahler oder Reger) hinzu: Das Kriterium des Wohl- bzw. Missklanges wurde aufgegeben, Dissonanzen und Konsonanzen wurden gleichwertig behandelt, wodurch ein tonales Zentrum, wie es die klassische Harmonielehre durch die Modulation kannte, nicht mehr erhalten wurde. Um 1908 entstanden erste atonale Werke von Schönberg und dessen Schülern Anton von Webern und Alban Berg, die durch eine „äusserste Ausdrucksstärke“ und eine „ausserordentliche Kürze“²⁶⁵ gekennzeichnet waren. Man erreichte eine „neue farbige Harmonie“²⁶⁶, aber es war nicht mehr möglich, grössere Werkeinheiten zu komponieren. Schönberg suchte daher nach einer neuen Kompositionsmethode, damit wieder grössere Werkeinheiten komponiert werden konnten. Diese Methode sollte anstatt der früheren tonalen Harmonie Einheit und Ordnung bringen. So entstand die „Methode der Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen“:

²⁶³ Arnold Schönberg: Komposition mit zwölf Tönen. In: Stil und Gedanke, a.a.O., S. 73. Dieses Kapitel stützt sich weitgehend auf diesen Aufsatz.

²⁶⁴ Ebd., S. 73

²⁶⁵ Ebd., S. 74.

²⁶⁶ Ebd., S. 74.

Diese Methode besteht in erster Linie aus der ständigen und ausschliesslichen Verwendung einer Reihe von zwölf verschiedenen Tönen.²⁶⁷

Die Grundreihe, die alle zwölf Töne der chromatischen Skala in einer festgelegten Form enthalten muss, funktioniert nach Schönberg in der Art eines Motivs: „Sie muss der erste schöpferische Gedanke sein“²⁶⁸, sie verleiht dem Stück den spezifischen Charakter. Schönbergs Formulierung könnte dazu führen, die Grundreihe identisch mit dem Begriff „Gedanke“ zu verstehen. Es wurde jedoch oben darauf hingewiesen, dass Schönberg diesen Begriff in nicht immer gleicher Bedeutung gebraucht, weshalb diese Gleichsetzung nur punktuell gilt. Zu jedem Musikstück muss also eine Reihe, bestehend aus den zwölf Halbtönen neu erfunden werden. Sie legt die zwölf Tonorte (Intervallbeziehungen) fest und ersetzt durch diese bestimmte Ordnung und Gesetzmässigkeit die Funktion der Harmonik im klassisch musikalischen Sinn. Durch die Grundreihe soll in einem atonalen Stück wieder eine strenge Ordnung erreicht werden. Im Unterschied zur Tonalität wird hier jedoch auf jegliche Betonung, und das heisst Bewertung eines Tones, verzichtet: Jeder Ton kommt nur im Abstand von zwölf Tönen vor und kann so nie dominant werden. Die Gleichberechtigung aller Töne ist ein zentraler Gedanke Schönbergs. Die Herrschaft eines Tones in einem musikali-

²⁶⁷ Ebd., S. 75.

²⁶⁸ Ebd., S. 76.

schen Stück wurde durch die Emanzipierung der Chromatik und der Dissonanz aufgegeben, die Tonalität wird von Schönberg als Hörge-
wohnheit interpretiert.²⁶⁹

Die Grundreihe kann in vier gleichwertigen Formen auftreten: Als Grundreihe (gerade Richtung), als Umkehrung der Grundreihe (horizontale Spiegelung aller Intervalle), als Krebs (Grundreihe wird rückwärts geschrieben) und als Krebsumkehrung. Alle vier Gestalten können von jedem der zwölf Töne der chromatischen Skala ausgehen (Transposition). So stehen als Ausgangsmaterial für ein musikalisches Stück 48 Reihen zur Verfügung. Zudem ist eine Reihendurchbrechung möglich, d. h. eine Reihe kann auch einmal anders ausgeführt werden. Eine Harmonie-Akkordbildung entsteht, wenn mehrere Reihen gleichzeitig erklingen (Reihenschichtung), wobei es keine Regel für den Zusammenklang gibt, der meist dissonant erklingt.²⁷⁰ Die extremste Bal-
lung ist dabei ein Zwölftonakkord. Obwohl – um ein tonales Zentrum zu vermeiden – alle zwölf Töne erklingen sein sollten, ehe eine Reihe wiederholt wird, sind unmittelbare Tonwiederholungen häufig. Durch

²⁶⁹ Ebd., S. 74.

²⁷⁰ Die Zwölftonmusik muss jedoch nicht unbedingt atonal sein. Höller weist darauf hin, dass ein geschickter Komponist mit den Bedingungen der Zwölftonmusik alle Stile komponieren könne, so auch tonale, wie es Alban Berg mehrfach bewiesen habe. Höller, a.a.O., S. 95.

die freie Bestimmung der Metrik werden unendlich viele Möglichkeiten gegeben, eine bestimmte Reihe verschieden zu rhythmisieren. Schönbergs Zwölftontechnik kann als Vorform der seriellen Musik bezeichnet werden. In der Zwölftonmusik wird jedoch nur ein musikalischer Parameter geregelt: der Tonort (das Intervallverhältnis). Die serielle Technik bestimmt auch die anderen musikalischen Parameter wie Tondauer (Metrik), Tonstärke (Dynamik) und Klangfarbe.

3.3. Die Zwölftonmusik als variierendes Prinzip der Veränderung

Zu Beginn dieses Kapitels wurde die These aufgestellt, Schönberg habe keine Variationen im Sinne der Entwicklung eines Themas geschrieben; seine Variationen liessen sich viel besser als Veränderungen im Sinne einer Norm und deren Varianten interpretieren. Dies soll hier nochmals im Detail begründet werden.

In der Zwölftontechnik kann eine Grundreihe in verschiedenen Spiegelformen dargestellt werden. Auch die musikalischen Parameter wie Rhythmus, Dynamik oder Klangfarbe können variieren. Ein musikalisches Stück basiert auf einer gegebenen Reihe, die als „musikalischer Gedanke“ verschiedene Varianten ermöglicht. Aus einem relativ be-

schränkten Material können sich unzählig viele „Nebengedanken“²⁷¹ entwickeln. Dabei wird durch das streng definierte Ausgangsmaterial und die Technik der Komposition mit zwölf Tönen das Komponieren nicht erleichtert:

Die Einschränkungen, die der Zwang, nur eine Reihe in einer Komposition zu verwenden, dem Komponisten auferlegt, sind so streng, dass sie nur von einer Phantasie, die eine Vielzahl von Abenteuern bestanden hat, überwunden werden können.²⁷²

Die grosse Kunst und Herausforderung der Zwölftonmusik ist, aus einem minimalen Ausgangsmaterial eine maximale Vielfalt zu erreichen. Es wird hier sowohl auf ein thematisches Aussen (Programm) wie auch auf formale Konventionen (z.B. Sonatensatz) ganz verzichtet. Nur eine Grundreihe und ihre Varianten sind zugelassen. Jede Komposition bedarf daher einer besonderen „Phantasie“ des Komponisten:

Gerade so wie unser Verstand zum Beispiel ein Messer, eine Flasche oder eine Uhr ungeachtet ihrer Lage immer erkennt und sich in der Phantasie in allen möglichen Lagen vorzustellen vermag, gerade so kann der Verstand des Musik-Schöpfers mit einer Reihe von Tönen unterbewusst arbeiten, ohne auf ihre Richtung und die Art zu achten, in der ein Spiegel die gegenseitigen Beziehun-

²⁷¹ Arnold Schönberg: Komposition mit zwölf Tönen. In: Stil und Gedanke, a.a.O., S. 82.

²⁷² Ebd., S. 79.

gen zeigen könnte, dessen Quantität vorgegeben ist.²⁷³

Schönberg unterscheidet zwei Arten von „Verstand“: Der eine Verstand funktioniert wie ein Spiegel. Hier sind durch die Funktion des abbildenden Spiegels alle möglichen „gegenseitigen Beziehungen“, die von einem Bild als dessen mögliche Spiegelbilder entstehen, absolut gegeben. Die Anzahl der möglichen Spiegelbilder („Quantität“) hängt von der „Richtung und Art“ – das sind musikalische Gesetze oder Gepflogenheiten – ab und ist daher beschränkt. Die andere Art des Verstandes ist nicht an eine koordinierte Ausgangslage gebunden. Dieser Verstand arbeitet nur mit dem gegebenen Gegenstand (z.B. eine Grundreihe) und lässt sich nicht durch eine gegebene „Lage“ – eine musikalische Konvention – einschränken: Im Gegenteil, er lebt gerade davon, alle möglichen Varianten – auch in „unterbewusster“ oder nicht konventioneller Arbeit – zu erproben. Dies bedarf einer besonderen Phantasie, die sich dadurch auszeichnet, dass sie einen Gegenstand in ganz verschiedenen Lagen betrachten kann. Die Lagen des Gegenstandes werden demnach wichtig für den Gegenstand selber. Letzterer wird durch die verschiedenen Lagen in seinen verschiedenen Möglichkeiten als von den formalen Bedingungen abhängig gedacht und nicht als schon gegebene Einheit.

²⁷³ Ebd., S. 79.

Dabei gilt es, den musikalischen Raum nicht durch lineare Gesetze einzuschränken:

[...] *die Einheit des musikalischen Raumes erfordert eine absolute und einheitliche Wahrnehmung.* In diesem Raum gibt es wie in Swedenborgs Himmel (beschrieben in Balzacs *Seraphita*) kein absolutes Unten, kein Rechts oder Links, Vor- oder Rückwärts. Jede musikalische Konfiguration, jede Bewegung von Tönen muss vor allem verstanden werden als wechselseitige Beziehung von Klängen, von oszillierenden Schwingungen, die an verschiedenen Stellen und zu verschiedenen Zeiten auftreten.²⁷⁴

Nicht eine lineare Abfolge soll ein musikalisches Stück bestimmen, die Klänge selber in ihren verschiedenen möglichen Lagen sollen das Stück bewirken. Daher will Schönberg auch die Gleichberechtigung aller zwölf Töne: Jeder Ton erfüllt in einer Komposition, indem er in ein bestimmtes Verhältnis zu anderen Tönen gesetzt wird, seine Funktion vollständig. Es braucht keinen „Spiegel“, der die Töne und Klänge ordnet. Die Kompositionsmethode mit zwölf Tönen – die zwar auch aus Regeln besteht – dient allein der Gleichberechtigung der zwölf Töne.

In der Zwölftonmusik wird kein Thema verändert, vielmehr wird eine gegebene Reihe durch die elf Transpositionsmöglichkeiten sowie die vier Grundformen (insgesamt 48 Reihen als Ausgangsmaterial) jeweils

neu aus einer anderen Perspektive geschrieben. Der Gebrauch der Spiegelformen entspricht dem Prinzip der absoluten und einheitlichen Wahrnehmung des musikalischen Raums, weil es hier kein absolutes Vorne, Hinten, Oben oder Unten gibt. Die Verwendung von Spiegelformen ist in der Musikgeschichte schon früher bekannt: Insbesondere in der kontrapunktischen Epoche des Barock wurde oft damit gearbeitet. Der Kontrapunkt ist nach Schönberg eine Möglichkeit, dem

Hauptthema eine zusammenhängende Begleitung
oder eine Nebenstimme hinzuzufügen und somit
zum besseren Ausdruck seines Charakters beizutragen.²⁷⁵

Eine Melodie bekomme z. B. bei Bach eine motivische Funktion. Auch in der Zwölftonmusik sei es möglich, aus einer Grundreihe unbegrenzt viele Motive, Figuren und Akkorde zu bilden.²⁷⁶ Es sei sogar denkbar – analog zu früheren Stilen – eine entfernt liegende „Variante“²⁷⁷ in ein Stück einzubauen, die eine leichte Abweichung von der Grundreihe bedeute. So streng die Regeln der Zwölftonmusik konzipiert sind, so vielfältig sind die möglichen Ausführungen in einem konkreten Stück. Dabei muss jedoch mit aller Deutlichkeit gesagt werden, dass diese Art des Veränderns nichts mit der variativen Veränderung zu tun hat. Gisel-

²⁷⁴ Ebd., S. 79.

²⁷⁵ Ebd., S. 89.

²⁷⁶ Ebd., S. 82.

her Schubert formuliert dies in seinem Aufsatz zu Adornos Verhältnis zur Zwölftontechnik wie folgt:

[...] die Reihe wird ja eben nicht als Reihe variiert.
[...] Die Reihe ist der Inbegriff der Tonbeziehungen, die in dem jeweiligen Stück herrschen sollen und hat als solche mit variativen Verfahren überhaupt nichts zu tun. Wohl niemand wird etwa in tonaler Musik die Ges-Dur-Leiter als Variation oder Variante der H-Dur-Leiter auffassen.²⁷⁸

Ausser der Unsorgfältigkeit, dass Schubert den Begriff „Variation“ mit „Variante“ gleichsetzt, bestätigt obiges Zitat die These, dass Schönbergs Variationen keine Variationen im herkömmlichen Sinne sind. Die Reihe bildet nicht den Ausgang, um etwas zu entwickeln oder zu verändern. Sie bildet vielmehr die Voraussetzungen, die Regeln, von denen ausgehend man einen Gegenstand in all seinen Möglichkeiten betrachten kann. Auch für York Höller ist die Reihe selbst nichts weiter als eine „Handhabe zur vollständigen Erschliessung des verfügbaren chromatischen Tonvorrats“ sowie eine „Festlegung der wichtigsten für das ein-

²⁷⁷ Ebd., S. 82.

²⁷⁸ Giselher Schubert: Eine „dialektisch-geschichtsphilosophische“ Kritik einer Kompositionsmethode: Adorno und die Zwölftontechnik. In: Stil oder Gedanke? A.a.O., S. 151.

zelne Werk konstitutiven Tonbeziehungen ohne feste Beziehungen auf einen Zentralton“²⁷⁹. Zusammenfassend formuliert er dies so:

Es hat sich gezeigt, dass die zwölf Töne kein Thema im eigentlichen Sinne sind, sondern ein Material, mit dem man Motive, Themen usw. bilden kann. Insofern ist es unsinnig, von einer Zwölfton-Reihe als einem Zwölfton-Thema zu sprechen.²⁸⁰

Bei Schönberg sei jedoch eine Tendenz zur Thematisierung seiner Reihe zu erkennen, Webern habe den Gedanken der rein formalen Funktion viel ausgeprägter ausgeführt.²⁸¹ Im Aufsatz über Schönbergs Verständnis der „entwickelnden Variation“ in der Zwölftonmusik zeigt denn auch Matthias Drude das enge Verhältnis von Schönbergs Kompositionen zur traditionellen Variationstechnik auf: Ihm zufolge weist die Zwölftontechnik selber keine Mittel zur vereinheitlichenden Wirkung auf; diese lasse sich nur durch motivisch-thematische Arbeit erreichen.²⁸² Dieser Befund soll so hingestellt bleiben. Wichtig ist, dass Schönberg eine neue Art des Veränderns entwickelte, die rein formal bedingt sein

²⁷⁹ Höller, a.a.O., S. 12.

²⁸⁰ Ebd., S. 13.

²⁸¹ Ebd., S. 13. Vgl. dazu auch das Kapitel 5.1.1. „Boulez' Kritik an Schönbergs Zwölftonmusik“.

²⁸² Matthias Drude: „Eine reine Familienangelegenheit“? Entwickelnde Variation und Zwölftontechnik in Schönbergs 4. Streichquartett op. 37. In: Musica. Hrsg. von Barbara Barthelmes u. a. Kassel/ Basel/ London/ New York/ Prag 1994, S. 80.

soll, auch wenn er selber diese vielleicht nicht immer konsequent angewendet hat.

In folgenden Ansätzen zu einer Werkanalyse der *Variationen für Orchester op. 31*, die Schönberg selber anstellt, soll exemplarisch aufgezeigt werden, dass sein Verfahren der Zwölftontechnik in ihrem Gestus der variierenden Veränderung entspricht.

3.4. Schönbergs Variationen für Orchester op. 31

Das Werk *Variationen für Orchester op. 31* wurde 1928 in Berlin uraufgeführt. Es besteht aus einer Einleitung, neun Variationen und einem Finale, welche um das Motiv B-A-C-H kreisen.²⁸³ Schönberg selber erläutert seine Technik der Komposition mit zwölf Tönen an diesem Werkbeispiel, den *Variationen für Orchester op. 31*.²⁸⁴ Das Werk besteht aus mehreren Instrumentalstimmen und Schönberg zeigt hier, dass die Oktavverdoppelung und die daraus folgenden „gebrochenen Harmonien“ – die Verteilung eines Akkordes auf mehrere Stimmen – mit der Zwölftonmusik vermieden werden können. Nach einer Einleitung, die nacheinander die Grundreihe und ihre Umkehrung, die um eine Terz

²⁸³ Ringer, a.a.O., S. 229 ff.

²⁸⁴ Arnold Schönberg: Komposition mit zwölf Tönen. In: Stil und Gedanke, a.a.O., S. 89-92.

abwärts transponiert wurde, aufzeigt, erscheint das „Thema“²⁸⁵ der Variationen in der obersten Stimme: Der Grundreihe folgen drei Ableitungen (Krebsumkehrung, Krebs, Umkehrung) in strenger Reihenfolge ohne „irgendeine Auslassung oder Hinzufügung“²⁸⁶. In der ersten Variation erscheint in der dritten Stimme die Grundreihe in einem Abstand von neun Tönen verdoppelt. Die zweite Stimme ist eine transponierte Umkehrung der Grundreihe, die in einem Abstand von sechs Tönen verdoppelt wird. In der ersten Stimme erklingt zugleich die Grundreihe, der ihre Umkehrung folgt, die eine Terz aufwärts transponiert wurde. Die Grundreihe ist also zwar kompakt verpackt, aber doch gut entzifferbar. Die fünfte Variation wird durch ein Motiv bestimmt, das auf einer Transposition der Umkehrung (UMK8) beruht. Hier ist nicht mehr die Reihe in ihrer ursprünglichen Form ersichtlich: Ein „Nebengedanke“ entwickelt sich zu einer selbständigen Reihe. Auch die sechste „Variation“ besteht aus einem Motiv, das aus einer anderen Transposition der Umkehrung (UMK6) gebildet wurde. Hier werden die Töne der UMK6 in die oberen und in die unteren Stimmen verteilt, was wiederum viele neue Formen ermöglicht, die ihrerseits wieder als Ableitungen

²⁸⁵ Ebd., S. 91. Schönberg schreibt „Thema“ meistens in Anführungszeichen. Er wählt dafür öfters den Begriff „Gedanken“. Diese begriffliche Problematik wurde oben bereits erörtert.

²⁸⁶ Ebd., S. 91.

komponiert werden können und so neues „Material“²⁸⁷ bereitstellen. Zudem wird hier die kanonische Imitation durch die verschiedenen Stimmen verwendet.

Schon aus diesem kleinen Einblick in das Werk ist ersichtlich, wie vielfältig und immer differenzierter die Ableitungen einer Grundreihe ausgearbeitet werden können. Im Unterschied zu traditionellen Variationswerken – z.B. Schumanns *Papillons* – sind die „Variationen“ hier streng an die Tonfolge einer Grundreihe gebunden. Nebengedanken sind dabei nicht als fremde Assoziationen gedacht, z. B. als Einführung eines melodisch verwandtes Themas. Nebengedanken sind hier nur formal mit der Grundreihe, die als musikalischer Gedanke bezeichnet werden kann, verbunden.

Die Variationenwerke Schönbergs stellen durch ihre Komplexität hohe Anforderungen an die Zuhörer. Diese werden zusätzlich durch die atonale Kompositionsweise noch erhöht, die nicht der durchschnittlichen Hörgewohnheit der Interpreten entspricht:

Heutzutage wird der Klang selten mit dem Gedanken in Verbindung gebracht. Die oberflächlich Gesinnten, die sich mit dem Verdauen des Gedankens nicht abgeben wollen, hören besonders auf den Klang. ‚Kürze ist des Witzes Seele‘; Länge scheint, bei den meisten Leuten, des Klan-

²⁸⁷ Ebd., S. 92.

ges Witz zu sein. Sie nehmen ihn nur wahr, wenn er eine vergleichsweise lange Zeit andauert.²⁸⁸

Die Kritik bezüglich der Faulheit der Interpreten erinnert an Schumanns Kritik der blossen Unterhaltungsmusik. Schönbergs Kompositionen wollen ebenfalls mehr erreichen: Im Nachvollzug der unendlich vielen Möglichkeiten (Varianten) der Betrachtung eines Gegenstandes (Grundreihe) soll dem Hörer der „Gedanke“ Schönbergs vermittelt werden. Dabei ist sich dieser in Bezug auf op. 31 im Klaren, dass sein Werk hohe Anforderungen an den Hörer stellt:

Ich weiss, dass ich im Konzert leider nicht erwarten darf, dass mein Werk Sie entzücken wird, und ich muss mich damit abfinden. Aber wenn es mir gelungen ist, zu zeigen, dass ich mein Werk für wohlorganisiert, gut durchdacht und nicht ohne fleissige Arbeit gearbeitet halten darf, wenn Sie entnehmen konnten, dass ich selbst daran zu glauben berechtigt bin, zu glauben, dass es gut ist, dann habe ich sicherlich viel erreicht.²⁸⁹

3.5. Die Zwölftontechnik und ihre Grenzen

Es hat sich gezeigt, dass Schönberg aus seiner Auseinandersetzung mit den Begriffen „Entwicklung“ und „Variation“ einen neuen musikalischen Stil entwickelt hat. Schönbergs Kompositionsmethode weist dabei Merkmale auf, welche dem Denken der zeitgeschichtlichen Situati-

²⁸⁸ Ebd., S. 93.

²⁸⁹ Arnold Schönberg: Vortrag über op. 31. In: Stil und Gedanke, a.a.O., S. 271.

on entsprechen: Das logisch-wissenschaftliche Denken, welches die Zeit um 1900 prägte, wurde auch in der Kunst reflektiert. Schönberg blieb jedoch in allen seinen Kompositionen, auch wenn sie noch so logisch durchdacht waren, stets bei seinem Bestreben, dass eine Komposition von einem „Gedanken“ geleitet werden müsse, der einen sinnstiftenden Zusammenhang bedeutet. Dies kann allein die formale Stimmigkeit eines Werkes sein. Für ihn ist so Kunst mehr als die Anwendung eines vorgegebenen Rezeptes.²⁹⁰ Den Grenzen der eigenen Methode begegnet er mit seinem Bestreben, dass Kunst mehr sein müsse als numerisches Zählen, was ihn auch dazu bringt, seine aufgestellten Regeln von Fall zu Fall zu durchbrechen. Das Prinzip der variierenden Veränderung gilt demnach allein seiner Methode der Zwölftontechnik und darf nicht auch auf alle seine Kompositionen übertragen werden.

²⁹⁰ Ringer weist auf die Kritik hin, Schönbergs Methode habe aus Kochbüchern voll von Vorschriften, Gesetzen und Rezepten, gewürzt mit ununterbrochenem Zählen auf zwölf, bestanden. Ringer, a.a.O., S. 246.

4. ROBERT MUSIL

Robert Musils Werk liegt zeitlich und örtlich in der Nähe von Schönbergs Schaffen. Beide lebten in der Zeit von 1901 – 1933 abwechselungsweise in Wien und Berlin. Schönberg hat sich intensiv mit der musikalischen Variation auseinander gesetzt und entwickelte daraus die Zwölftonmusik, deren Bezug zur variierenden Veränderung im vorausgegangenen Teil der Arbeit dargestellt wurde. Auch in Musils literarischen Werken kann das variierende Veränderungsprinzip beobachtet werden, das auf Musils Streben nach einem neuen literarischen Stil beruht, in welchem die Sprachen der Wissenschaft und Poesie vereint werden sollen.

4.1. Musils Poesieverständnis

4.1.1. Musils Äusserungen zum Begriff „Variation“

Explizit hat sich Musil während seiner Berliner Studienzeit im Bereich der Wahrnehmungspsychologie mit der optischen Variation beschäftigt: Er entwickelte einen speziellen Variationskreisel. Mit den herkömmlichen Variationskreiseln wurden Mischfarben optisch erzielt, indem Grundfarben mittels eines Kreisels in Rotation gebracht wurden. Sobald die Umdrehgeschwindigkeit gross genug war, erschien die ge-

wünschte Mischfarbe. Musil entwickelte daraus einen Variationskreisel – auch der „Musilsche Farbkreis“²⁹¹ genannt –, bei dem man die Anteile der Grundfarben ändern konnte, ohne den Apparat jedes Mal anhalten und neu einstellen zu müssen.²⁹² So sei man in der Lage, in „beständigem Fluss“²⁹³ jede Farbe vorzuführen, die sich aus zwei gegebenen Farben überhaupt herstellen lasse. Statt einzelner Farbmischungen – wie es der herkömmliche Apparat zeigte – werden hier auch die Übergänge oder Zwischenräume mit einbezogen. Der „beständige Fluss“ des Kreisels, der alle möglichen Farbnuancen erscheinen lässt und auch die kleinsten Nuancen oder Übergänge optisch aufzeigt, kann auf Musils literarisches Vorgehen bezogen werden, bei dem alle Möglichkeiten analytisch genau durchdacht werden sollen.

Nebst Musils Äusserungen zur wissenschaftlichen Methode des „Variationskreisels“ existieren von ihm auch Reflexionen bezüglich der „Variation“ in der Kunst. In einem fragmentarischen Satz, der nicht genau datiert werden kann, heisst es, „Variation“ sei das grundlegende Prinzip für alle Kunst:

²⁹¹ Robert Musil: Curriculum Vitae. In: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Hrsg. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 949.

²⁹² Robert Musil: Der Variationskreisel nach Musil. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 944.

²⁹³ Ebd., S. 944.

Das Prinzip der Kunst ist unaufhörliche Variati-
on. Summe der Variation = Bewegtheitsgrösse.
Bei der jungen Romantik grösser als beim alten
Goethe.
Integration von unten.
Kriterium der Reife: Krücke des Alten als Prü-
gel.²⁹⁴

Die Ermöglichung von Kunst überhaupt wird hier auf ein gemeinsames, alle Kunst verbindendes Prinzip zurückgeführt, auf die „unaufhörliche Variation“. Es werden hier also Dinge in einem nie abschliessenden Prozess immer und immer wieder verändert. Die Summe dieses Prozesses sei die „Bewegtheitsgrösse“. Musil schreibt nicht die „Summe der Variationen“ – das wäre numerisch gedacht – sondern er schreibt die „Summe der Variation“. Damit bezeichnet er die Wirkung der „Variation“ als Prinzip, Summe meint hier Wirkungsgrad. Je gekonnter also das Prinzip der „Variation“ in der Kunst verwirklicht werde, desto grösser sei die „Bewegtheitsgrösse“. Diese sei bei der „jungen Romanik“ grösser gewesen als beim alten Goethe. Wie in den Kapiteln zu Schumann und Schlegel gezeigt wurde, waren die Begriffe „Bewegung“ und „Veränderung“ in der musikalischen und literarischen Romantik zentral. Durch das assoziative Verändern sollten möglichst viele Variationen als Vorstellungsverknüpfungen erreicht werden. Musil nennt diesen Vorgang „Integration von unten“. Diese Bewegung, die von unten nach o-

ben verläuft, resultiert in einer „Summe der Variation“, nicht in einem allgemeinen Gesetz. Schlegel hat für diese zweite Bedeutungsebene den Begriff „Arabeske“ verwendet. Die junge Romantik, die bei Musil für „Bewegtheit“ steht, wird der Unbewegtheit im Bild der Reife als Krücke des alten Goethe entgegengesetzt.

Das Vermögen, etwas zu bewegen, ist nach Musil das Prinzip der „Variation“. Diese Beschreibung von „Variation“ ist in einem viel weiteren Sinn als die Definition von „Variation“ in dieser Arbeit zu verstehen. Variation ist bei Musil ein Synonym für Veränderung.

Gegenüber literarischen Variationen äussert sich Musil kritisch: Er betrachtet Variationen, die nicht mehr Bewegung zu stiften vermögen, als starr. Musil nennt dazu die „jahrhundertlangen“ Schilderungen literarischer Typen wie dem „Aufschneider“²⁹⁵:

Unser Verhältnis zu diesen Erscheinungen ist erklärend geworden u bloss eine neue Variation zu erzählen, kann uns nicht mehr befriedigen.²⁹⁶

Musil weitet die Kritik an traditionellen literarischen Typen auch auf literarische Gattungen – hier diejenige des Romans – aus:

²⁹⁴ Robert Musil: Motive – Überlegungen. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 868.

²⁹⁵ Robert Musil: Die Krisis des Romans. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1410.

²⁹⁶ Ebd., 1410.

Krisis des Romans

Eine Vorfrage: Ist es anzunehmen, dass etwas im Lauf eines Menschenalters in eine Krise gerät oder plötzlich eine Epoche erlebt, das mehr als ein Jahrtausend überstanden hat, ohne sich in seinem Wesen zu ändern? Es hat im Jahre 500 n. Chr. Romane gegeben, und wahrscheinlich haben sie ihre noch viel älteren Vorläufer gehabt, die immer noch als Vorbild unserer Magazins- und Zeitschriftenromane gelten könnten.²⁹⁷

Musil schildert den Umstand, dass es seit mehr als einem Jahrtausend Romane gibt, die thematisch betrachtet heute noch unverändert in den „Magazins- und Zeitschriftenromanen“, der Unterhaltungsliteratur, weiter bestehen. Das unveränderte Wiederholen literarischer Stoffe verbindet Musil mit einer „Krisis“, die diesbezüglich gerade nicht eingetroffen sei. Für ihn gibt es jedoch dennoch einen Wendepunkt: Den „Sieg des Romans über den Epos“²⁹⁸. So kann zwar der Stoff gleich bleiben, die Erzählweisen dagegen ändern sich, passen sich dem Empfinden ihrer Zeit an: So sei die Lebensart prosaischer geworden.²⁹⁹ Weil auch die heutige Zeit durch neue Komponenten wie den Film geprägt sei, sucht Musil nach einer neuen Form des Romans anstatt im Stil der „Magazins- und Zeitschriftenromane“ weiterzuschreiben. Formen des Erzählens bilden so entsprechend den Lesarten Möglichkeiten, immergleiche

²⁹⁷ Ebd., S. 1410-1411.

²⁹⁸ Ebd., S. 1411.

²⁹⁹ Ebd., S. 1411.

Stoffe zu aktualisieren. Literarische Typen, die nicht mehr für das Zeitgeschehen aktuell sind, soll man dagegen nicht mehr variativ verarbeiten.

4.1.2. Wissenschaft und wissenschaftliche Prosa

In Musils theoretischen und literarischen Texten wird immer wieder der Unterschied zwischen der gleichförmigen Wiederholung und dem einmaligen Erlebnis thematisiert. Zu Beginn des Romans *Der Mann ohne Eigenschaften* wird dem einmaligen Erleben eines Unfalls eine statistische Erklärung gegenübergestellt. So wird das singuläre Ereignis in eine Reihe sich wiederholender, gleichförmiger Ereignisse aufgelöst. Der wissenschaftliche Blick bemüht sich, ein Ereignis als Wiederholung gleichartiger Ereignisse zu betrachten; er versucht, Ereignisse ökonomisch einzuordnen. Im Essay *Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik* setzt sich Musil mit den Grenzen der Wissenschaft auseinander, ohne aber ihre erkenntnisfördernde Funktion zu leugnen:

Man kann in den Riesenquadern dieses unwohnlichen Erkenntnisgebäudes da oder dort einen verlorenen Winkel gewinnen und ohne Verblödung unwissenschaftlich sein. Bei den letzten und ersten Aporien: Den Enden der Kausalketten, den Gültigkeitsgrenzen der Gesetze, dem Einfluss praktischer Bedürfnisse noch auf die Gestalt der Theorie, den Schwierigkeiten, das System wider-

spruchslos zu schliessen, – oder bei den unscheinbaren Alltäglichkeiten, denn die Wissenschaft hat nur für das Wiederkehrende im Wechsel, nicht aber für das Einmalige, die vereinzelt Ereignisse Organ und Interesse, [...] ³⁰⁰

Musils „Riesenquader“ des „unwohnlichen“ Wissenschaftsgebäudes sind die wissenschaftlichen Gesetze, das „Wiederkehrende im Wechsel“, ähnlich wie die immer wiederkehrenden Themen in der Literatur, wie sie oben erläutert wurden. Sie sind im wissenschaftlich empirisch ausgerichteten Denken so dominierend – Ökonomie des Denkens und Mathematik bieten dabei allgemeine einfachste Wege –, dass die Bedeutung einmaliger Ereignisse vernachlässigt wird. Musil hält dagegen, dass jeder einzelne Fall eines Ziegels von einem Dach einzigartig sei:

Und ist schon jemals ein Ziegel so vom Dach gefallen, wie es das Gesetz vorschreibt? Niemals! Nicht einmal im Laboratorium zeigen sich die Dinge so, wie sie sein sollen. Sie weichen regellos nach allen Richtungen davon ab, und es ist einigermaßen eine Fiktion, dass wir das als Fehler der Ausführung ansehen und in ihrer Mitte einen wahren Wert vermuten. ³⁰¹

Der Wissenschaft, die den Blick für das Allgemeine hat, wird das einmalige Ereignis, wie ein Ziegel von einem Dach fällt, gegenübergestellt. Für

³⁰⁰ Robert Musil: Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 990.

³⁰¹ Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. 1. Bd. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 572.

Musil ist der Blick auf das Singuläre sinnvoll, weil er das Erlebnis in den Vordergrund rückt, im Gegensatz zur Wissenschaft und Metaphysik, die auf dem „[...] stummen Tic, sich immer nur in der gleichen Geste zu äussern [...]“³⁰², einem „bis zum Gesetz verdichteten Starrsinn“³⁰³ beruhen. Musils Kritik an dieser Art von Wissenschaft ist offensichtlich. Auch deren sprachliche Formulierungen bezeichnet er als vage, weil Sprache nie eindeutig sei:

Auch die wissenschaftliche Prosa hat eine ästhet. Seite. Bei der Bildung der Begriffe darf sie nicht ausgeschlossen bleiben. Charakteristisch ist die Lockerung zw. Form u. Inhalt. Zu demselben Inhalt lassen sich die verschiedensten Formen finden. Sie ‚tun etwas hinzu‘ u. nicht im Wesentlichen. Die Eignung der Sprache zur wissenschaftlichen Verständigung beruht gerade darauf.³⁰⁴

Ein Inhalt könne in verschiedensten Formen dargestellt werden, ohne dass sich im „Wesentlichen“ etwas ändere und doch komme „etwas hinzu“. Jede sprachliche Formulierung bedeute eine „Umformung“³⁰⁵ im Sinne einer sprachlichen Abweichung des allgemein durch Formeln bestimmten Gesetzes. Zudem werde ein Gedanke auch beim sachlichsten Ausdruck vom Empfänger niemals genau so aufgenommen, wie ihn

³⁰² Robert Musil: Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 991.

³⁰³ Ebd., S. 991.

³⁰⁴ Robert Musil: Form und Inhalt. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1300.

der Urheber meinte.³⁰⁶ Einen Inhalt verstehe man eben nicht immer so einfach. Oft brauche man – nicht zuletzt auch in der Wissenschaft – Metaphern oder Bilder, um einen Inhalt zu veranschaulichen. So kenne auch die wissenschaftliche Prosa ein Mehr, das durch die persönliche Ansicht oder Formulierung als Veränderung eines invarianten Inhalts entstehe.

4.1.3. Mathematik und Machs Positivismus

Einzig die Mathematik gehört nach Musil nicht zu den ökonomischen Wissenschaften: Sie sei „nicht zweckbedacht, sondern unökonomisch und leidenschaftlich“³⁰⁷, auch wenn sie irgendwann einen praktischen Nutzen abwerfen werde. Das Ziel sei das immanente Denken selber, die Fenster des Mathematikers gingen „nicht nach aussen, sondern auf die Nachbarräume“³⁰⁸. Ein Gedanke stimuliere einen verwandten Gedanken, ein Raum bedinge einen weiteren Raum, ohne dass das ganze Gebäude fixiert werden müsse. Die mathematischen Räume sind demnach keine unverrückbaren „fixen Riesenquader“, sie nehmen aneinander Anteil, sie bedingen und bestimmen sich gegenseitig. Die Abhängigkeit

³⁰⁵ Ebd., S. 1222.

³⁰⁶ Ebd., S. 1222.

³⁰⁷ Robert Musil: Der mathematische Mensch. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1005.

³⁰⁸ Ebd., S. 1006.

verschiedener Räume, Funktionen oder Werte untereinander bedingt keinen fixen, zentralen Punkt, der das Ganze steuert. Musil nennt das „unermessliche Gebiet“³⁰⁹ der Mathematik ein „ungeheures Nervenengeflecht“³¹⁰, das sich um einige wenige Muskeln angesammelt habe. Der Raum, das Gebiet, sei unendlich, offen, nicht determiniert. Das mathematische Denken, das diesen Raum geschaffen habe, funktioniere nicht linear oder zweckorientiert, sondern vielmehr wie ein „Geflecht“, netzartig oder funktionalistisch. Alles hänge miteinander zusammen, stütze sich gegenseitig. Die Bewegung dieses netzartigen Denkens selber schaffe den Raum, der unendlich sei.

Dieser Gedanke prägte die Wissenschaft des beginnenden 20. Jahrhunderts, welche durch die Auflösung des klassischen Raum-Zeit Verständnisses sowie des Kausalitäts- und Substanzbegriffs bestimmt und durch eine rein funktionale Betrachtungsweise in Frage gestellt wurde. Der Einfluss des Positivisten Ernst Mach, mit dessen Theorie sich Musil in seiner Dissertation auseinander gesetzt hat, ist für die Wissenschaftler und Mathematiker jener Zeit gross. Musil schreibt in seiner Dissertation über Ernst Mach, das Ziel von Machs Wissenschaft sei

³⁰⁹ Ebd., S. 1006.

³¹⁰ Ebd., S. 1006.

[...] die Aufstellung funktionaler Beziehungen, welche nicht eine Tatsache als die Ursache einer anderen hinstellen, sondern lediglich die Berechnung einer Tatsache aus einer anderen gestatten, welches Verhältnis durchaus umkehrbar ist.³¹¹

In *Charakterologie und Dichtung* beschreibt Musil, dass der Verlust eines gemeinsamen Ausgangspunkts für die Betrachtungsweise vieler Dinge der heutigen Zeit zutrefte: Ein Ding sei nicht etwas an sich, sondern eine Komposition aus Relationen und Funktionen³¹². Auch viel später, in einer Notiz zum Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, heisst es:

[...] die Ursachenkette ist eine Weberkette, es gehört ein Einschlag zu ihr und alsbald lösen sich die Ursachen in ein Gewirk auf. Längst hat man die Ursachenforschung in der Wissenschaft aufgegeben oder wenigstens stark zurückgedrängt und durch eine funktionale Betrachtungsweise der Zusammenhänge ersetzt.³¹³

Musil muss – wie viele seiner Zeitgenossen – von der funktionalen Betrachtungsweise Machs fasziniert gewesen sein. Statt einer kausalen Erklärung wird die Welt als ein „Gewirk“ interpretiert, wo alles mit allem zusammenfließt. Die Auflösung des Kausaldenkens bei Mach wurde

³¹¹ Robert Musil: Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs. Dissertation. Reinbek bei Hamburg 1980, S.16.

³¹² Robert Musil: Charakterologie und Dichtung. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1403.

³¹³ Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, a.a.O., 2. Bd., S. 1438.

dabei entweder als extremer Sensualismus interpretiert – das stetige Fließen der Elemente habe zur Folge, dass eine Tatsache je nach funktionalem Zusammenhang der Elemente anders interpretiert werden könne³¹⁴ – oder als rein positivistisch-wissenschaftliche Methode, die dem Verständnis eines neuen Weltbildes entgegenkommen solle³¹⁵. Beide Interpretationen beruhen auf Machs Gedanken, dass die Erscheinungen von Tatsachen nicht determiniert seien, sondern „unvollendet“³¹⁶. Damit man aber überhaupt von der Welt sprechen könne, müsse man gewisse ökonomische Kompromisse eingehen:

Die ökonomische Tendenz ist hier unverkennbar. In der Natur gibt es auch kein Brechungsgesetz, sondern nur verschiedene Fälle der Brechung. Das Brechungsgesetz ist eine zusammenfassende konzentrierte Nachbildungsanweisung für *uns* und zwar *nur* bezüglich der geometrischen Seite der Tatsache.³¹⁷

Mach geht davon aus, dass jedes Ereignis zwar singulär ist, sucht aber nicht nach dessen speziellem Wert, sondern nach einem allgemeinen, der als Nachbildungsanweisung Allgemeinstatus bekommt. Mach interpretiert das wissenschaftliche Gesetz als geltende Norm, womit ein Ereignis

³¹⁴ Vgl. Claudia Monti: Die Mach-Rezeption bei Hermann Bahr und Robert Musil. In: Musil Forum 10. Saarbrücken 1984, S. 205.

³¹⁵ Vgl. hierzu Ernst Mach: Die Mechanik. Sonderausgabe, unveränd. reprograf. Nachdruck der 9. Auflage Leipzig 1933. Darmstadt 1982, S. 443.

³¹⁶ Ebd., S. 443.

nis als dessen mögliche Variante beschrieben werden kann. Die Ökonomie des Denkens versucht, eine Tatsache nur bezüglich der „geometrischen Seite“ zu betrachten: Alle anderen Faktoren sollen ausgeklammert werden. Diese philosophische Denkrichtung wird „Empiriokritizismus“ genannt und ist eng mit dem Positivismus im Sinne von Comte verwandt. Die Hauptthesen beider Denkrichtungen sind knapp zusammengefasst: Jede Wissenschaft, sofern sie auf wirkliche Erkenntnis aus ist, hat sich an den Ergebnissen und Methoden der exakten Wissenschaften zu orientieren; Metaphysik und Theologie haben nur noch historische Bedeutung. So wird im Zeitalter der positivistischen Methoden die klassische Erkenntnistheorie im Sinne einer Selbstreflexion des erkennenden Subjekts in Frage gestellt durch eine Methodologie der Wissenschaften, deren Sinnkriterium der technisch-wissenschaftliche Fortschritt ist. Jede echte Erkenntnis müsse intersubjektiv nachprüfbar sein. Dies soll mittels exakter Beschreibung des in der Erfahrung Beobachteten mit Hilfe allgemeiner Gesetze und Theorien geschehen.³¹⁸

Musil war von dieser Reduktion eines Gegenstandes auf dessen Zergliederung fasziniert. Er hat Machs positivistische Methode für seine Art

³¹⁷ Ebd., S. 461.

³¹⁸ Die Zusammenfassung stützt sich auf die den Artikel zum Positivismus in: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. 7. Bd. Darmstadt 1989, S. 1118-1120.

des literarischen Beschreibens angewendet.³¹⁹ Machs Methode lässt sich mit dem variierenden Prinzip der Veränderung vergleichen: Es gibt eine Norm, das ist hier ein Gesetz, zu welchem verschiedene Varianten existieren. Im Gegensatz zu Mach, dem es nicht um ein Prinzip des Veränderns geht – er will Ökonomie des wissenschaftlichen Beschreibens –, versucht Musils dieses für seinen literarischen Schreibstil anzuwenden.

4.1.3. Der Essay

Musil findet in der literarischen Form des Essays eine Möglichkeit, wissenschaftliche Genauigkeit nach Machs Vorbild und Fragen der Kunst zu verbinden. Man trifft den Essay – so Musil – oft in Gebieten des Religiösen, der Ästhetik oder Ethik an, in denen man mit genauen Begriffen nicht immer zweckmässig arbeiten könne. Der Essay ist also dem Gegenstand nach von der wissenschaftlichen Prosa unterschieden. Anstelle der wissenschaftlichen Beschreibung sei hier eine „Rundherumschreibung“³²⁰ hilfreich. Diese Art des Schreibens bewirke ein „etwas verwischtes Bild eines Eingehüllten“³²¹. Die Form hat demnach nicht mehr einen so direkten Bezug zum Inhalt wie in der wissenschaftlichen Prosa. So sei der Essay denn auch für die wissenschaftliche Ge-

³¹⁹ Vgl. Hierzu meine Lizentiatsarbeit: Erklären oder Beschreiben. Zu Robert Musils literarischer Auseinandersetzung mit dem Positivismus.

³²⁰ Robert Musil: Form und Inhalt. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1300.

nauigkeit ungeeignet, denn die „Ungenauigkeitszonen“³²² seien auf dem ästhetischen Gebiet ungeheuer gross. Dennoch habe der Essay „formale Werte“, z. B. den Aufbau oder das Tempo, was ein Mathematiker „Schönheit des Beweisganges“³²³ nennen würde. Der Essay steht so formal in der Nähe zur Wissenschaft, inhaltlich ist er jedoch auf dem Gebiet des Subjektiven, des Psychologischen oder der Kunst angesiedelt. So versucht Musil das logisch-rationale Denken der Mathematik auch auf den Bereich des Emotionalen zu übertragen, wozu Bestimmungen in moralischen und ästhetischen Fragen sowie in Gefühlssachen wie Liebe, Zorn oder Leiden gehören³²⁴. Dabei sei das Ziel nicht eine lineare Kausalkette, sondern eine „Rundherumschreibung“. Dies erinnert an Schönberg, der ebenfalls statt einer linearen Abfolge von Variationen einen Rundblick bewirken möchte.

Musil siedelt den Essay zwischen den beiden Gebieten Wissenschaft und Kunst liegend an:

Er hat von der Wissenschaft die Form u. Methode. Von der Kunst die Materie.³²⁵

³²¹ Ebd., S. 1300.

³²² Ebd., S. 1303.

³²³ Ebd., S. 1300.

³²⁴ Robert Musil: Über den Essay. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1335.

³²⁵ Ebd., S. 1335.

Die wissenschaftlich-objektive Methode des logischen Verknüpfens soll in Musils Konzept des Essays auch auf singuläre Ereignisse ausgeweitet werden; es soll das „Strengste des Erreichbaren“³²⁶ auf einem Gebiet, wo man nicht genau arbeiten könne, angestrebt werden. Statt einer „Total-lösung“³²⁷ – wie es die Wissenschaft anstrebe – soll der Essay „eine Reihe von partikularen“³²⁸ Lösungen liefern, entsprechend dem Ausspruch von Maeterlink, der – so Musil – gesagt habe, er wolle statt einer Wahrheit lieber drei gute Wahrscheinlichkeiten.³²⁹ Beim literarischen Essay dürfen also verschiedene Ansichten nebeneinander stehen. Anstatt die Subjektivität völlig auszuschalten, wie es die Wissenschaft versucht, wird sie hier gerade thematisiert, und zwar in einem allgemein „mystischen Sinn“, den Musil – im Gegensatz zur rational-objektiven Erkenntnis der Wissenschaft – „intuitive Erkenntnis“ nennt:

Dieses plötzliche Lebendigwerden eines Gedankens, dieses blitzschnelle Umschmelzen eines grossen sentimental Komplexes (eindringlichst versinnlicht in der Pauluswerdung des Saulus) durch ihn, so dass man mit einemal sich selbst und die Welt anders versteht: Das ist die intuitive Erkenntnis im mystischen Sinn.

In kleinerem Masse ist es die ständige Bewegung des essayistischen Denkens. Gefühle, Gedanken,

³²⁶ Ebd., S. 1334.

³²⁷ Ebd., S. 1335.

³²⁸ Ebd., S. 1335.

³²⁹ Ebd., S. 1335.

Willenskomplexe sind daran beteiligt. Es sind keine Ausnahmefunktionen, sondern die normalen. Aber der Faden eines Gedankens reisst die andren aus ihrer Lage und ihre – wenn selbst nur virtuellen – Umlagerungen bedingen das Verständnis, das Klingen, die zweite Dimension des Gedankens.³³⁰

Ein unspektakuläres Ereignis oder ein gewohnheitsmässiger Gedanke bekommt plötzlich einen anderen, tieferen Sinn, eine „zweite Dimension“. Etwas, was ansonsten nicht auffällt, wird lebendig, bewegt. Ein Gedankenblitz, eine andere Verknüpfung der Umstände, lässt einen früheren Gedanken plötzlich ganz anders erscheinen. Aus dieser Verstehenskrise kann nach Musil eine andere Sicht des Gedankens entstehen, eine „zweite Dimension“ leuchtet durch. Der Sinn des Essay liegt nach Musil darin, „menschliche Umbildung“³³¹ hervorzurufen, das heisst, in einem Essay sollen Gegenstände oder Gedanken so beschrieben werden, dass diese statt des gewohnten Zusammenhanges einen anderen herstellen.

Ein Essay soll nach Musil genau in seiner Methode des Betrachtens sein, aber ohne dabei allgemeine Gesetze aufstellen zu wollen. Es ist ein Versuch, subjektive Tatsachen objektiv darzustellen. Und er soll den Menschen bewegen, eine Veränderung seines Denkens bewirken.

³³⁰ Ebd., S. 1336-1337.

4.1.5. Die Poesie

Auch in der Poesie muss ein Inhalt so dargestellt werden, dass er etwas verändern kann:

[...]so hat die Dichtkunst doch für die seit den Tagen des Orpheus verlorene Überzeugung, dass sie die Welt auf zauberhafte Weise beeinflusse, eine zeitgemässe Umwandlung erst zu suchen.³³²

Dichtung soll also die Welt auf nicht rationale Weise beeinflussen: Sie sei in der Lage, die Welt zu verzaubern. Und es müsse für sie eine zeitgemässe Form des Veränderns erst gefunden werden. Musil versucht, die Art und Weise, wie zeitgemässe Dichtung sein soll, in seinem Essay zur Dramaturgie des Films anhand eines Zitats aus Béla Balzacs Werk *Der sichtbare Mensch*, zu illustrieren:

[...] Ich weiss, dass die Theorie gar nicht grau ist, sondern für jede Kunst die weiten Perspektiven der Freiheit bedeutet. Sie ist die Landkarte für den Wanderer der Kunst, die alle Wege und Möglichkeiten zeigt, und was zwingende Notwendigkeit zu sein schien, als einen zufälligen Weg unter hundert anderen entlarvt. Die Theorie ist es, die den Mut zu Kolumbusfahrten gibt und jeden Schritt zu einem Akt freier Wahl macht.³³³

³³¹ Ebd., S. 1337.

³³² Robert Musil: Die Krisis des Romans. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1225.

³³³ Zitiert nach: Robert Musil: Ansätze zu einer neuen Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1137.

Musil bezeichnet die Theorie als ein die Kunst erweiterndes Gebiet. Gerade aus der Theorie könne die Kunst sich weiterentwickeln, sie zeige dem Künstler neue Wege und Möglichkeiten auf. Analog dem essayistischen Weg, bei dem ein logisches Verknüpfen mit subjektiven Gegenständen angestrebt wird, soll auch die Kunst eine Verbindung des „emotional-rationalen“ oder „senti-mental“³³⁴ Denkens anstreben. Dazu brauche der Künstler die Fähigkeit, ein Erlebnis sowohl „scharf“ wie auch „zärtlich“³³⁵ zu beobachten. Musil nennt diese Art der Erfassung eine „geistreiche Darstellung“³³⁶, was bedeutet: „[...] sofort jeden Eindruck in Beziehung zu vielen anderen [...]“³³⁷ setzen zu können, und zwar in einer klaren, tiefen und geordneten Schichtung.³³⁸ Ein Künstler müsse sowohl „Jäger“ vieler subjektiver Eindrücke, wie auch „erster Anatom und Biologe“³³⁹ sein, der die einzelnen Eindrücke in einen objektiven oder logischen Zusammenhang bringen könne. Für die Dichtung und den Essay nimmt Musil die Methode der positivistischen Wissenschaft zum Vorbild, indem er deren logische Methode des Zergliederns in Einzelteile für seine poetische Sprache anwendet.

³³⁴ Robert Musil: Analyse und Synthese. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1008.

³³⁵ Robert Musil: Ansätze zu einer neuen Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1138.

³³⁶ Ebd., S. 1138.

³³⁷ Ebd., S. 1138.

³³⁸ Ebd., S. 1138.

³³⁹ Ebd., S. 1138.

An einer anderen Stelle heisst es bezüglich des poetischen Beschreibens:

Das Gedankliche Die Idee muss sich spezialisieren, verschärfen und verbreitern. Ein Problem muss gleich zu Anfang gestellt werden u. dann immer mehr auftauchen oder gewendet werden. Die Spannung soll in dem atemlosen Achten darauf liegen.³⁴⁰

Dieses Zitat könnte von Schönberg stammen: Auch er fordert von einem musikalischen Werk, dass zuerst als „Problem“ ein Gedanke stehen müsse, der dann durch eine Reihe nach bestimmten Regeln verändert werden soll. Gedanken werden somit problematisiert: Man versucht dazu möglichst viele Umformungen zu erreichen, die ihrerseits den Ablauf des Kunstwerks bedingen. Musil plädiert daher für eine neue Art des Erzählens, in der man darauf verzichten soll, die Dinge „in einem Causalzusammenhang einzureihen“³⁴¹. Stattdessen solle man eine „Kette von Stimmungen“³⁴², die ein gewisses Kontinuum bilden, erzeugen. Wie wichtig die „Stimmung“ in literarischen Werken ist, zeigt Musil an einem weiteren Beispiel: In der gewöhnlichen „Zweckrede“ wie es die wissenschaftliche sei, werde ein Sachverhalt nur nach dem „intensiona-

³⁴⁰ Robert Musil: *Motive – Überlegungen*. In: *Prosa und Stücke*, a.a.O., S. 885.

³⁴¹ Robert Musil: *Typus einer Erzählung*. In: *Prosa und Stücke*, a.a.O., S.1311.

³⁴² Ebd., S. 1311.

len Gehalt“³⁴³ gelesen. In literarischen Texten dagegen spiele die Form, wozu z.B. der Satzbau gehöre³⁴⁴, eine entscheidende Rolle, da es in literarischen Texten nicht um das intentionale Verständnis gehe, sondern um die „Stimmung“³⁴⁵. Literarische Texte können demnach viel mehr als den blossen Inhalt vermitteln. Sie regen beim Rezipienten nicht nur das rationale Verstehen an, sondern fördern auch dessen Fähigkeit durch ausgewählte Wort- und Satzkombinationen verschiedene Stimmungen zu betrachten.

Das Textverständnis wird nach Musil nicht nur durch den Text erreicht, sondern hängt ebenso von der Situation des Lesenden ab. So kann das Lesen eines Textes in einem zeitlichen Abstand ein anderes Verständnis bewirken:

³⁴³ Robert Musil: Form und Inhalt. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1299.

³⁴⁴ Musil schreibt, dass „[...] das einzelne, der Satz und Satzteil, seine Bedeutung nicht an und für sich, sondern erst durch seine Stellung im Ganzen hat.“ Robert Musil: Die Krisis des Romans. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S.1224. Der Gedanke, dass ein Wort nur im Satzzusammenhang Bedeutung habe, findet sich auch bei Gottlob Frege, einem Vertreter des Neupositivismus, v. a. im Aufsatz „Sinn und Bedeutung“. In: Gottlob Frege: Funktion, Begriff, Bedeutung. Göttingen 1962, S. 40-65. Frege betrachtet Begriffe daher als Funktionen, die mit einem Wahrheitswert gefüllt werden müssen. (In: Funktion und Begriff, a.a.O., S. 28.) Auch Wittgensteins Sprachverständnis baut darauf auf: „Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.“ (Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main 1984, §43. Vgl. auch §49.)

³⁴⁵ Robert Musil: Form und Inhalt. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1299.

In Zyklen von wenigen Jahren, deren Grösse individuell u. nach Umständen variiert, kann man ‚neu‘ lesen. Was geht da vor sich?³⁴⁶

Ein Text ist nicht ein in sich abgeschlossenes Gebäude. Er steht im Dialog mit dem Rezipienten. So kann ein Text je nach persönlichen Umständen oder Hintergrund zu einem ganz verschiedenen Verständnis führen. Es gibt nicht den Weg, der einen Text entschlüsselt, sondern nur verschiedene Lesarten, die alle ihre Berechtigung haben. Lesarten sind nach der Theorie dieser Arbeit Varianten, welche eine Veränderung in Bezug auf eine Norm aufweisen. Musils Lesarten können in diesem Sinne ebenfalls als Varianten des Textverständnisses aufgefasst werden.

Die literarische oder philosophische Kritik, eine mögliche Interpretationsart von Texten, bekommt dabei nach Musil einen besonderen Stellenwert: Sie wird als „variationsfähigeres Verhältnis“ zum Kunstwerk, als „Verhältnis mit Spielraum“³⁴⁷ bezeichnet. „Variation“ bedeutet für Musil Veränderung und in Bezug auf die Kunst die Fähigkeit, etwas in einer vielfältigen, umfassenden Weise zu betrachten. Der „Mann der die Gewohnheitseinstellung“³⁴⁸ durchbricht, ist Kritiker oder Künstler, oder sogar Genie: er sieht die Zusammenhänge neu.³⁴⁹

³⁴⁶ Robert Musil: Die Krisis des Romans. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1409.

³⁴⁷ Robert Musil: Motive – Überlegungen. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 874.

³⁴⁸ Ebd., S. 876.

³⁴⁹ Ebd., S. 883.

Musil durchbricht mit seinen Texten die Gewohnheitseinstellung. Sie taugen daher nicht, um etwas in geordneter Art und Weise zu erklären. Im Gegenteil: Sie durchbrechen Kausalketten. Was ist aber der Sinn von Musils Poesie, die das positivistische Moment des Zergliederns in Einzelteile mit dem Zauber der Poesie verbindet? In einer Bemerkung zur Moral schreibt Musil:

Nicht handle so, dass dein Handeln Rezept für alle sei, sondern, dass es wertvoll sei. Wobei ‚Wert‘ aus der Sphäre des a. Z. [anderen Zustandes H. V.] kommt, jene undefinierbare ‚lebendige‘ Bewegung ist.³⁵⁰

Wert oder wertvoll kommt hier aus der „Sphäre“ des „anderen Zustandes“, eines Zustandes jenseits der bürgerlichen Norm – Musil schildert in der Beziehung zwischen Ulrich und Agathe im Roman einen solchen anderen Zustand – und dieser Wert bedeutet eine „undefinierbare lebendige Bewegung“. Etwas Wertvolles birgt in sich eine Energie, die Bewegung, Leben bewirken kann. Im Gegensatz zur immer wieder gleichen Wiederholung kausaler Abläufe liegt hier ein schöpferischer Akt verborgen. Undefinierbar ist die lebendige Bewegung daher, weil das Resultat aus den bestehenden Komponenten nicht voraussehbar ist. Leben bedeutet Neues, Unvorsehbares, sogar Abenteuer. Im Extremfall kann diese Bewegung durch Unwahrheit entstehen: In der Analogik

könne Widersprechendes nicht wahr, aber lebendig sein.³⁵¹ Der Wert ist hier die Bewegung, die auch aus einem Widerspruch resultieren kann und unlogisch oder verwirrend erscheinen mag. Musil bezeichnet daher den Wert der lebendigen Bewegung nicht als Fortschritt, sondern als Möglichkeit der „Entwicklung“³⁵². Und genau dies vermag die Kunst, im Gegensatz zur Wissenschaft, die protokollarisch versucht, die Welt abzubilden: Sie schafft durch die „lebendige Bewegung“ eine neue Welt. Musil beschreibt dies bezüglich der Dichtung so:

Ich messe der Dichtung eine Wichtigkeit bei, die weit über die Wichtigkeit anderer menschlicher Tätigkeiten emporragt. Sie setzt nicht nur Erkenntnis voraus, sondern setzt die Erkenntnis über sich hinaus fort, in das Grenzgebiet der Ahnung, Mehrdeutigkeit, der Singularitäten, das bloss mit den Mitteln des Verstandes nicht mehr zu fassen ist. [...] Sie beschreibt keine Realität, sondern sie schafft eine Idealität: sie hat ihr Ziel im Jenseits.³⁵³

Wo versucht wird, dasjenige des Lebens zu betrachten, das einer einfachen Kausalerklärung trotzt, kommt man nach Musil in den Bereich der

³⁵⁰ Ebd., S. 899.

³⁵¹ Ebd., S. 901.

³⁵² Ebd., S. 900.

³⁵³ Robert Musil: Von der Möglichkeit einer Ästhetik. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1327.

„Ahnung, Mehrdeutigkeit, der Singularitäten“³⁵⁴. Dichtung sollte nicht einfach die Realität beschreiben, sie soll eine „Idealität“ schaffen, einen Ort, der Bereiche erfasst, die unlogisch oder nicht erklärbar sind. So würden durch die Dichtung „Sinnbilder“ gegeben oder „Sinngebung“³⁵⁵ erzielt. Und diesbezüglich sei sie mit dem Religiösen verwandt, das ebenfalls sein Ziel nicht in der Realität, sondern in einem „Jenseits“ hat:

[...] sie [die Dichtung H.V.] ist ein religiöses Unterfangen ohne Dogmatik, eine empiristische Religiösität. Eine fallweise.
Die Lösung solcher Fragen liegt am Ende unendlicher Prozesse.³⁵⁶

Wie bei der variierenden Veränderung werden verschiedene Einzelteile – „fallweise“ – betrachtet. Da dieses Vorgehen aber prinzipiell unendlich ist – man denke an die Möglichkeiten, wie ein Ziegel von einem Dach fallen kann – werden nie alle Möglichkeiten je vollständig erfasst, die Lösung liegt am unerreichbaren Ende eines unendlichen Prozesses.

³⁵⁴ Musil schildert diesen Übergang des Denkens eindrücklich in „Die Verwirrungen des Zöglings Törless“: Törless findet mit den imaginären Zahlen eine „Lücke in der Kausalität unseres Denkens“ (S. 135) und meint, dass das Denken allein nicht ausreicht, um diese Lücken zu verstehen. In: Robert Musil: Die Verwirrungen des Zöglings Törless. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 135.

³⁵⁵ Robert Musil: Fallengelassenes Vorwort zu: Nachlass zu Lebzeiten. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 970.

Wirkliche Dichtung unterscheide sich von alltäglicher durch die „Dichte der Beziehungen (Inbeziehungen)“³⁵⁷. Es sei die Aufgabe des Dichters zu bewegen: Musil greift dazu auf den lateinischen Begriff „movere“³⁵⁸ zurück. Wenn der Dichtung ein bewegendes Moment als Inhalt oder Aufgabe zugeteilt wird, dann kann ihr Ziel kein blosses Wissen sein, „das Ziel“³⁵⁹ sei – wie es Musil auch für die zeitgenössische Mathematik sieht – längst das Denken selbst.

Schmitz-Emans weist in ihrem Aufsatz „Rhythmisierung als Musikalisierung“ darauf hin, dass das „anti-teleologische, anti-funktionale Moment“³⁶⁰ durch die Beschaffenheit des Bewegungsprozesses als solchem bestimmt sei:

Das Interesse vieler Vertreter der ästhetischen Moderne wie Paul Valéry und Robert Musil gilt ja generell eher dem ästhetischen Prozess selbst als dessen Resultaten. Diese erscheinen vielfach als vorläufig, als nur momentan gültig, als Zwischenergebnisse oder Schnappschüsse, als kon-

³⁵⁶ Ebd., S. 971.

³⁵⁷ Ebd., S. 971.

³⁵⁸ Robert Musil: Über Kritik. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1334.

³⁵⁹ Robert Musil: Der mathematische Mensch. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1007.

³⁶⁰ Monika Schmitz-Emans: Rhythmisierung als Musikalisierung: Zu Selbstbeschreibungen und ästhetischer Praxis in der experimentellen Dichtung des 20. Jahrhunderts. In: Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Freiburg 2002, S. 245.

tingente Arretierungen eines auf Fortsetzung angelegten Arbeitsprozesses.³⁶¹

„Rhythmus“ bezeichnet Schmitz-Emans in diesem Zusammenhang als „implizite Form, aber nicht Fixierung“, als eine „Art des Fliessens“³⁶². Nicht starre Wahrheiten sollen ermittelt, sondern mögliche Bilder gewonnen werden, „Schnappschüsse“. Dies trifft sicher für Musils Poesieverständnis zu. Dass bei Musil das Interesse jedoch generell eher dem ästhetischen Prozess selbst gelte als dessen Resultaten, muss insofern relativiert werden, als Musil einen Beitrag zur Bewältigung des Zeitgeschehens leisten möchte, indem er einen literarischen Stil sucht, der zeitgemäss erzählt.

Schönbergs Musikästhetik und Musils Poesieverständnis gründen beide auf der Kombination einer logisch-analytischen Verfahrensweise, welche jedoch durch die Begriffe „Entwicklung“, „Gedanken“, „Stimmung“ mit Komponenten der Kunst verbunden werden. Auf den ersten Blick scheint das variierende Prinzip der Veränderung nicht für Kunst geeignet zu sein, da das Verhältnis zwischen Norm und Varianten keine Entwicklung ermöglichen kann. Aber gerade hier setzen die beiden Autoren an: Sie weisen, indem sie eine nicht entwicklungsfähige

³⁶¹ Ebd., S. 246.

³⁶² Ebd., S. 246. Hier könnte auch ein Bezug zur sensualistischen Mach-Interpretation gezogen werden.

Methode anwenden, auf andere Bereiche hin, die dies vermögen. Schönberg durchbricht so immer wieder seine Reihentechnik und ergänzt diese mit seinem Prinzip der „Entwicklung“. Musil demonstriert mit der positivistischen Methode des Beschreibens deren Vorteile, zeigt aber auch deren Grenzen auf. Wichtig wird bei beiden der Einzelfall, der nur in seinem funktionalen Zusammenhang betrachtet wird: Es wird kein Thema verändert, aber es werden zu einer Norm die einzelnen Varianten aufs Genaueste dokumentiert.

4.2. Varianten in Musils literarischen Texten

Musils letzte Kapitel im zweiten Band *Der Mann ohne Eigenschaften* werden in verschiedenen Fassungen abgedruckt, so das Kapitel *Atemzüge eines Sommertags*, das in vier Varianten vorliegt. Musil schrieb in der letzten Schaffensperiode manche Kapitel unzählige Male um und konnte oder wollte sich nicht mehr für die eine oder andere Variante entscheiden. Dieser Umstand soll hier jedoch weder bewertet noch analysiert werden, da ihn zu viele Ursachen hervorgerufen haben könnten. Bei Musil sind Varianten als literarische Form wie auch als Beschreibungsprinzip eines bestimmten Menschentyps zu beobachten. Beides soll in Folgendem vorgestellt werden. Musil zeigt obendrein die Grenzen des Denkens in Varianten auf: Auch darauf soll – wenn auch nicht im Detail – eingegangen werden.

4.2.1. Eine Geschichte aus drei Jahrhunderten

Der Text „Eine Geschichte aus drei Jahrhunderten“³⁶³ besteht aus drei Teilen, die jeweils mit einer Jahreszahl übertitelt sind. Dass die drei Teile zusammengehören, darauf weist schon der Titel hin: Es heisst „eine Geschichte“, die in drei Teilen – in verschiedenen Jahrhunderten – erzählt wird. Der erste Teil „1729“ handelt vom letzten Moment des Lebens eines Marquis, der einer Löwin zum Frass vorgeworfen wird. Den letzten Moment seines Lebens will der Marquis in stoischer Gelassenheit begehen. Stattdessen gerät er in die peinlichste Lage seines Lebens: Er wird von der Weiblichkeit des Raubtiers, die für ihn zu einer übersteigerten menschlichen Weiblichkeit wird, derart in Bann gezogen, dass er seine heroische Männlichkeit vergisst und in Ohnmacht fällt, wie es ansonsten traditionell Frauen in solchen Momenten überkommt. Den letzten Moment des Daseins erlebt er nicht mehr mit wachen Sinnen und verliert so sein Leben kampflos.

Der zweite Teil heisst „2197 vor unserer Zeitrechnung“ und nimmt Bezug auf die sagenhaften Amazonen der Antike. Dabei wird besonders der Umstand erwähnt, dass Männer aus jener Zeit von Frauen träumten – vielleicht sei ja die Sage der Amazonen erfunden worden –, vor denen

sie sich fürchten wollten. Dies wird mit dem Masochismus und mit einer „Ur-Perversität“³⁶⁴ verbunden.

Der dritte Teil „1927“ nimmt mit einer Frage Bezug auf die zweite Geschichte: Was haben zwei Jahrhunderte „modernster Zeit“ aus der Amazonensage gemacht? Es folgt die Beschreibung einer Szene, die aus einem kitschigen Spielfilm stammen könnte: Ein Mann bezwingt das ganze Amazonenheer und die Amazonenkönigin verliebt sich obenrein in ihren Bezwinger. Das weiblich Dämonische einer „wilden jungen Raubfrau“ wird als Beispiel verwendet, wie sich „unnatürliche Triebe“ wieder in „natürliche“, das heisst in Moral, verwandeln lassen. Auch Reste der dämonischen Frau als Vamp oder Salonschlange seien nur ein kümmerliches Abbild der Amazone. Dass das weiblich Dämonische – der „Mittelpunkt männlicher Eitelkeit“ – im Teil aus dem Jahr 1927 verschwunden ist, wird im Text anhand der Schilderung einer weiteren Szene verdeutlicht: Frauen organisieren sich hier als emanzipierte Oppositionelle in einem Bureau und wollen die Machtposition der Männer stürzen und selber einnehmen. Die Opposition unterliegt jedoch bei der Abstimmung, weil die Mehrheit der Mitarbeiter männlich ist. Die Schlacht ist verloren. Die Frauen beginnen sich zu schminken. Der Kampfgeist ist verschwunden. Auch die kurz aufflackernde Erinnerung

³⁶³ Robert Musil: Eine Geschichte aus drei Jahrhunderten. In: Nachlass zu Lebzeiten. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 539-544.

eines berühmten, die Szene beobachtenden Forschers an die Amazonasensage verblasst.

Der Text ist formal in drei Teile gegliedert, die durch die Jahreszahlentitel gegliedert werden. Inhaltlich erzählen alle Teile die eine Geschichte: Es geht um die Sehnsucht der Männer nach dämonischen Frauen. Die drei Teile stehen in einer klaren Reihenfolge, die der Autor vorgegeben hat. Sie könnten aber auch unabhängig voneinander dastehen, sie scheinen in sich abgeschlossene Geschichten zu sein, obwohl sie zu einer einzigen Geschichte gehören. Der Stoff der Amazonasensage wird dreimal anders erzählt, der historischen Umgebung entsprechend variiert. Kann man aber sagen, ein Thema werde entwickelt? Schon die Titel der drei Teile als Jahreszahlen wirken bezüglich des wiederkehrenden Stoffes ironisch, da sie in chronologisch falscher Reihenfolge aufgeschrieben wurden und so eine Entwicklung eines Stoffes gerade unmöglich machen. Zudem zeigt der Inhalt des letzten Teils, wie die Amazonasensage nur noch als Erinnerung vorhanden ist, was gut zu Musils Position passt, die besagt, dass gewisse Stoffe oder literarische Typen nicht mehr zeitgemäss seien. Oben wurde auf das sich verändernde Leseverständnis hingewiesen, das Musil für das Lesen einer Geschichte in zeitlichem Abstand beobachtet. Auch dies wird im obigen Text gezeigt: Der Stoff der

³⁶⁴ Ebd., S. 541.

Amazonensage wird in den verschiedenen Jahrhunderten anders interpretiert. Aus diesen Befunden lässt sich der Text „Eine Geschichte aus drei Jahrhunderten“ am ehesten der variierenden Veränderung zuordnen: Eine Geschichte wird aus drei verschiedenen Standpunkten erzählt, die drei Varianten stehen als Lesarten in einem Verhältnis zum Amazonenstoff, der als Norm fungiert. Zudem kommt ein Moment der Negation hinzu: Der Stoff beginnt zu verschwinden. Es entsteht somit auch kein Thema auf einer zweiten Bedeutungsebene, wie es aus den romantischen Positionen ersichtlich war.

4.2.2. Triedere

Ebenfalls in den Texten aus dem „Nachlass zu Lebzeiten“ befindet sich unter den „unfreundlichen Betrachtungen“ der Prosatext „Triedere“³⁶⁵. Ein Triöder ist – wie Ulrich Stadler in seiner Untersuchung zu *Triedere* erklärt – ein Prismenfeldstecher, ein Gerät mit zwei Okularstutzen.³⁶⁶ Stadler bezeichnet das Titelwort *Triedere* als verbalisierte Form des Substantivs „Triöder“ und übersetzt es mit den Worten „durch ein Fernglas

³⁶⁵ Robert Musil: Triedere. In: Nachlass zu Lebzeiten. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 518-522.

³⁶⁶ Ulrich Stadler: Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum. Würzburg 2003, S. 194.

schauen“³⁶⁷. Stand in Texten früherer Epochen zur Fernrohrthematik dieses als Symbol für Imaginieren – im Gegensatz zum Mikroskop, das den realitäts- und objektbezogenen Standpunkt der Wissenschaft verkörperte³⁶⁸ – wird das Fernrohr in Musils Text „Triedere“ zu einem anatomischen Werkzeug, das für ein naturwissenschaftlich exakt anmutendes Experiment verwendet wird. Diese Erzählung weist inhaltliche und formale Bezüge zur variierenden Veränderung auf.

Der Text beginnt mit einer Art Prolog, der im Präsens geschrieben ist: „Zeitlupenaufnahmen“³⁶⁹ würden auf den Betrachter der Dinge des Lebens einen Zauber bewirken, ähnlich dem Blick mit offenen Augen unter Wasser. Die Verzögerung oder Verlangsamung des Wahrnehmungsvermögens ermöglicht, die Dinge viel exakter zu sehen, als es das menschliche Auge von sich aus ohne Hilfsmittel kann. Die Dinge erscheinen im neuen Wahrnehmungszusammenhang neuartig. So stellt sich die Frage nach dem Wahrnehmungsvermögen und damit der Erkenntnis des Menschen neu: Wo liegen die Grenzen der Bedingungen der Möglichkeit menschlicher Wahrnehmung? Nebst dem unmittelba-

³⁶⁷ Ebd., S. 194. In der ersten Fassung des Textes habe der Titel „Triedere!“ geheißen; Musil verwendete also die Imperativform des Verbes triedern.

³⁶⁸ Z. B. bei Novalis. Vgl. hierzu Ulrich Stadler: Der technisierte Blick, a.a.O., S. 146 ff.

³⁶⁹ Robert Musil: Triedere. In: Nachlass zu Lebzeiten. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 518.

ren Sehen gibt es die Varianten der Zeitlupenaufnahme und des Fernrohrblicks.

Nach dieser prologartigen Einleitung folgt die Beschreibung eines Experiments mit dem Fernrohr: Durch ein Fernrohr werde hier etwas betrachtet, das sonst nicht durch ein Fernrohr betrachtet würde. Gemeint sind Alltagssituationen der näheren Umgebung, an die man sich so sehr gewöhnt hat, dass man sie kaum mehr wahrnimmt. Die Beschreibung wird im Präteritum verfasst, vom Standpunkt eines konkreten Beobachters aus: Ein Mann, „Beobachter“³⁷⁰ genannt, steht an seinem Wohnungsfenster und blickt mit einem Triöder in seine nahe Umgebung. Die Dinge seiner nächsten Umgebung (Häuser, Strassenbahn) erscheinen ihm in verzogenen Perspektiven. An Frauen sieht der Beobachter, der nun „Entdecker“³⁷¹ genannt wird, die versteckten Körperpartien durch den voyeuristischen Fernrohrblick in überdimensionalen Größen.

Der Beobachtungsvorgang wird durch den Textkommentator, der seinerseits den beobachtenden Beobachter beobachtet, unterbrochen. Wieder in der Zeitform Präsens wird das Fernrohr analysiert: Das Fernrohr sei ein „weltanschauliches Werkzeug“ und dessen Theorie heiße

³⁷⁰ Ebd., S. 519.

³⁷¹ Ebd., S. 520.

„Isolierung“³⁷². Man betrachte die Dinge ohne ihre Umgebung, welche gewohnheitsmässig die Bedeutung der Dinge ausmache. Die Dinge – ohne gewohnten Zusammenhang – erschienen so „unverständlich und schrecklich“³⁷³, „ursprünglicher und dämonischer“³⁷⁴. Diese Erscheinungen, betrachtet durchs Triöder, werden als die „richtigen optischen“³⁷⁵ Beziehungen zur Umwelt bezeichnet. Es kann vorkommen, dass ein Hut oder ein Körperteil durch den Blick durchs Triöder plötzlich zu etwas „Wahnsinnähnlichem“³⁷⁶ wird. Unsere gewohnte Sichtweise der Umwelt nennt Musil die „romantischen Beziehungen“³⁷⁷. Die „romantische“ Sichtweise beruhe auf einem „moralischen Kreditverhältnis“³⁷⁸, das anhand des Begriffs „Mode“ veranschaulicht wird: Was man in die Bedeutung unserer Mode oder Moral stecke, wolle man auch wieder ausborgen. Oder: Es besteht ein Konsens zwischen unserem Verhalten und der Bewertung desselben Verhaltens. So komme es, dass nicht Neues unsere Mode bestimme, sondern eine „überraschend geringe Anzahl von geometrischen Möglichkeiten“³⁷⁹, die rege abgewechselt würden. Dabei bestimme die aktuelle Möglichkeit die Mode, die als

³⁷² Ebd., S. 520.

³⁷³ Ebd., S. 520.

³⁷⁴ Ebd., S. 521.

³⁷⁵ Ebd., S. 521.

³⁷⁶ Ebd., S. 521.

³⁷⁷ Ebd., S. 521.

³⁷⁸ Ebd., S. 521.

Vorbild zum Nachahmen diene. Und die Antwort, weshalb sich Menschen so stark an der Mode orientieren, lautet: Man befürchte, dass unser Charakter wie ein Pulverfass auseinander fallen könne, wenn man diesen nicht in eine „öffentliche zugelassen Tüte“³⁸⁰ stecke.

Die theoretischen Erklärungen werden wieder durch die Beschreibung des aktuellen Experiments unterbrochen, was mit einem Wechsel zum Präteritum verbunden ist. Der Beobachter sieht nun isoliert einzelne Körperteile der Passanten auf der Strasse seines Fensters an. Diese erscheinen ihm losgelöst vom ganzen Körper lächerlich, hässlich, dem Menschen als Krone der Schöpfung nicht würdig. Der Blick durchs Fernrohr entpuppt sich dabei sogar zukunftsweisend: So kann er an einem jungen Mann, dessen Schritte durch den Fernrohrblick ruckartig erscheinen, schon die bevorstehende, unausweichliche Arthrose prognostizieren. Auch entlarvt der Beobachter oder eben Entdecker einen rundlich-lieulich aussehenden Mann als egoistisches „menschliches System“³⁸¹.

Der Text endet mit einer Art Epilog, der wieder im Präsens geschrieben ist: Das Fernglas trage einerseits zum „Verständnis des einzelnen Menschen“ bei, andererseits führe es aber zu einer „sich vertiefenden Ver-

³⁷⁹ Ebd., S. 521.

³⁸⁰ Ebd., S. 521.

³⁸¹ Ebd., S. 522.

ständnislosigkeit für das Menschsein“³⁸². Zudem ersetze es eigentlich das Genie, weil es die gewohnten Zusammenhänge auflöse und die wirklichen entdecke. Doch meistens werde das Fernrohr ausschliesslich dazu gebraucht, Illusionen zu erhöhen, z. B. im Theater, und statt des Unbekannten die Bekannten zu erspähen.

Der Text ist formal durch die häufigen Erzählperspektivenwechsel geprägt, die zusätzlich durch einen Tempuswechsel betont werden. Es fehlt ein übergeordneter Standpunkt, der das Erzählte von einer eindeutigen Position aus ordnet: Es gibt Textteile, in denen ein Interpret erzählt – diese Teile sind im Präsens geschrieben – und solche, die aus der Sicht des Experimentators berichten – hier wird das Präteritum verwendet. Die beiden Erzählperspektiven erzeugen so einen verschachtelten Text: Zwei Texte werden – ähnlich wie der anatomisch-zerschneidende Fernrohrblick – auseinander geschnitten und in einer neuen Ordnung wieder zusammengesetzt. So entstehen Varianten des Blicks, wie die Fernrohrthematik dargestellt werden kann: Entweder als Interpretation eines Experiments oder als erzähltes Experiment. Zur Thematik der verschobenen Perspektiven gibt es ebenfalls zwei Varianten: Der Blick unter Wasser und der Blick durchs Fernrohr. Die Varianten stehen neben-

³⁸² Ebd., S. 522.

einander, sie haben als Ursache keinen gemeinsamen Kern, es sind zwei Möglichkeiten, die Welt zu betrachten.

Die in ihrer Genauigkeit an Wissenschaft erinnernde Sprache unterstreicht die Distanz zum Leser: Durch ihre emotionslose Sachlichkeit wird der Interpret daran gehindert, sich mit dem Text emotional zu verbinden, wodurch es auch nicht möglich wird, Illusionen – analog dem „romantischen“ Gebrauch des Fernrohrs – zu bilden. Der Interpret kann sich somit weder erzählperspektivisch noch sprachlich an gewohnten Mustern orientieren. Er wird – formal betrachtet – mit einem ungewöhnlichen, ja ungemütlichen Text konfrontiert, der keine lineare Entwicklung aufweist.

Inhaltlich betrachtet spielt das Prinzip der variierenden Veränderung eine zentrale Rolle: Mit den Bemerkungen zur Mode wird festgestellt, dass es eine geringe Anzahl geometrischer Möglichkeiten gebe, wie man z. B. eine Frisur tragen kann. Die beschränkte Auswahl festgelegter Möglichkeiten gelte auch für die Moden des Denkens, Fühlens und Handelns. Somit wird sowohl die Objekt- wie auch die Subjektseite menschlichen Verhaltens auf eine beschränkte Anzahl von ausgewählten Normen reduziert, die ein autonomes Handeln völlig ausschliessen. Es gibt keinen subjektiven Kern, der eigenständige Ideen entwickeln kann. Normen sind dabei Plätze für Gewohntes, Bekanntes, die sich zeitlich und inhaltlich abwechseln, doch nur in einem festgelegten Rah-

Rahmen, den man nicht verlassen will. So bestimmt nicht der Mensch, was er ist und will, sondern die festgelegten Rahmenbedingungen tun dies. Der Mensch als autonomes Lebewesen wird aufgelöst in normierte Rahmenbedingungen und bildet dazu eine Variante. Werden die ihn bestimmenden Normen aufgehoben, bleibt nichts von ihm übrig, er fällt wie ein Pulverfass auseinander oder – wie Musil an einer anderen Stelle schreibt – zerplatzt wie ein Luftsack.³⁸³

Machs Auflösung des Ichs in Elemente, die je nach funktionalen Zusammenhängen ein anderes Ich erscheinen lassen, aber keinen subjektiven Kern aufweisen, sondern nur aus Relationen bestehen, kann hier als theoretischer Hintergrund betrachtet werden. Der Mensch wird Träger von festgelegten Eigenschaften, die als Normen gelten, und ist nicht fähig, aus sich selbst heraus etwas Neues zu schaffen. Er ist eine Variante bestehend aus vorgegebenen Elementen. Es ist kein Platz für individuelle Entscheidungsfreiheit ausserhalb der gegebenen Normen vorhanden.

Der Blick durchs Fernrohr – Musil nennt diesen „Isolierung“ – zerschneidet die gewohnten Beziehungen und entlarvt die Eigenschaften oder Moden von Menschen als durch Konvention aufgesetzte Gewohnheiten. Diese Tätigkeit des Zerstörens birgt in sich jedoch schon

³⁸³ Robert Musil: Der deutsche Mensch als Symptom. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1381.

wieder die Anlage für eine neue Ordnung. Die gewohnte konventionelle Ordnung wird durch eine neue ersetzt: Die Dinge werden isoliert mit einem verschärften Blick gesehen und so aus dem gewohnten Zusammenhang gerissen und eigentlich neu entdeckt. Diese neue Sicht der Dinge wird mit dem Genie verglichen: Diese Sicht sehe die „wirklichen“³⁸⁴ Zusammenhänge und berge das Vermögen in sich, das Genie zu ersetzen. Genie bedeutet nach Musil das Vermögen, Zusammenhänge neu zu sehen und damit die Gewohnheitseinstellung durchbrechen zu können.³⁸⁵ Oder: Genie bedeutet, auch ohne Fernrohr die Zusammenhänge neu zu sehen.

Der Mensch lässt sich mittels des Blicks durchs Fernrohr in isolierte Bestandteile zergliedern, die neue Erkenntnisse über ihn liefern können. Der Blick durchs Triöder ermöglicht, die Varianten ohne gewohnten Zusammenhang, die normierten Rahmenbedingungen, zu betrachten. Isoliert bekommen diese plötzlich einen anderen Sinn, sie können sogar zukunftsdeutend wirken. Das Menschsein schlechthin wird jedoch noch unverständlicher, weil durch den Fernrohrblick das Subjekt Mensch verschwindet. Zudem isoliert der Blick durchs Fernrohr nicht nur die betrachteten Objekte von dem gewohnten Zusammenhang,

³⁸⁴ Ebd., S. 522.

³⁸⁵ Robert Musil: Das Genie. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 883 Essay.

sondern gewissermassen auch das beobachtende Subjekt von seiner gewöhnlichen Welt. Dieser Akt des Zerstörens gewohnter Zusammenhänge kann als poetologisches Programm der Verfremdung bezeichnet werden. Speziell an dem Akt ist jedoch, dass das Instrument nicht ein modernstes technisches ist, sondern ein eher veraltetes, das vielleicht zu Grossvaters Zeiten aktuell gewesen ist. Damit wird gezeigt, dass auch bezüglich der technischen Hilfsmittel Varianten bestehen, die Zeichen eines historischen Umfelds sind und verschiedene Bilder der Wahrnehmung ermöglichen. Zum gewohnten Blick kommen also der Fernrohrblick und der Unterwasserblick hinzu; dies sind drei Möglichkeiten, Dinge zu betrachten. Sie alle stehen nebeneinander und bewirken ein je anderes Bild von Gegenständen.

Der Text „Triedere“ thematisiert sowohl formal wie auch inhaltlich das Varianten-Denken: Es gibt verschiedene Möglichkeiten der Weltanschauung, die je nach technischen Hilfsmitteln oder Konventionen andere Bilder der Welt schaffen. Die absolut richtige Weltanschauung kann es nicht geben. Stadler sieht denn auch in diesem Prosatext einen Bezug zu Musils Begriff des „Essayistischen“: Das Triädern könne

[...] die wissenschaftliche Erkenntnis blossstellen, indem es ihre Defizite hervorkehrt. Der Fixierung aufs Allgemeine, auf mathematische und lo-

gische Wahrheiten, begegnet es mit einer Betonung des Individuellen, des Einzelfalls.³⁸⁶

Dabei führe das Triedern nicht zu einem Ausbruch schrankenloser Subjektivität, es könne vielmehr ein „[...] Bewusstsein davon schaffen, dass ‚Wahrheit‘ und ‚Subjektivität‘“³⁸⁷ zusammengehören, indem sie ihr Auseinanderklaffen schmerzhaft in Szene setzen.“³⁸⁸

4.2.3. Der Varianten-Mensch

Die Thematik des Menschen, der bloss aus Eigenschaften ohne subjektiven Kern besteht, – es sind ausschliesslich Männer – ist in Musils Werk immer wieder anzutreffen. In dem kurzen Prosatext *Ein Mensch ohne Charakter*³⁸⁹ wird der charakterlose Menschentyp vorsichtig als möglicher „Pionier“ oder „Vorläufer“ bezeichnet.³⁹⁰ Dieser Mensch wird in verschiedenen möglichen Lebenssituationen beschrieben, die jedoch untereinander keinen grösseren Zusammenhang – wie sie es z. B. bezüglich Julius in Schlegels *Lucinde* der Fall ist – bilden. Der Mann verunsichert seine Umgebung. Das Unstete wirkt unberechenbar, weil sich der beschriebene Mensch nicht eindeutig definieren lässt. Man kann ihn nur

³⁸⁶ Ulrich Stadler: Der technisierte Blick, a.a.O., S. 207.

³⁸⁷ Ebd., S. 207.

³⁸⁸ Ebd., S. 207.

³⁸⁹ Robert Musil: Ein Mensch ohne Charakter. In: Nachlass zu Lebzeiten. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 533-539.

negativ mittels der Charakterlosigkeit umschreiben. Je nach Zusammenhang seiner Eigenschaften erscheint er – gemäss Machs Ich-Verständnis – als anderer Mensch. Erst als der Mann dick wird, bekommt er durch die fleischliche Hülle etwas Festes, das wie einen Charakter anmutet.

Im Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* erscheint wiederum eine Variante dieses emotionslosen Menschentyps ohne subjektive Geschichte. Die Varianten-Thematik wird mit Bezug auf die Eigenschaften als akzidentielle Fähigkeiten oder Verhaltensmuster wieder aufgenommen. So heisst es von Ulrich als „Mann ohne Eigenschaften“, dass dessen „persönliche“ Eigenschaften wohl mehr zueinander gehörten als zu ihm selbst, weil sie ebenso gut auch andere Menschen besitzen könnten.³⁹¹ Die Eigenschaften sind auswechselbare Elemente, die je nach Zusammensetzung andere Menschen ermöglichen. Die Folge des rein akzidentuell bestimmten Menschen sei, dass die Verantwortung für das persönliche Geschehen nicht mehr im Menschen liege, sondern – der statistischen Erklärung entsprechend³⁹² – in den „Sachzusammenhängen“:

Es ist eine Welt von Eigenschaften ohne Mann
entstanden, von Erlebnissen ohne den, der sie er-

³⁹⁰ Ebd., S. 534.

³⁹¹ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, a.a.O., 1. Band, S. 148.

³⁹² Vgl. dazu den Beginn des Romans S. 11.

lebt, und es sieht beinahe so aus, als ob im Idealfall der Mensch überhaupt nichts mehr privat erleben werde und die freundliche Schwere der persönlichen Verantwortung sich in ein Formelsystem von möglichen Bedeutungen auflösen sollte.³⁹³

Es gibt nicht mehr eine zutreffende oder wesentliche Bedeutung von Erlebnissen oder Sachzusammenhängen, stattdessen existieren mehrere Möglichkeiten der Beurteilung entsprechend einem mathematischen Formelsystem. Varianten ersetzen den Substanzbegriff. Und so kommt Ulrich am Ende des Kapitels zum Schluss, er sei wohl ein Charakter – als Träger von Eigenschaften –, aber besitze dennoch keinen Charakter. Ulrich ist eben ein „Mann ohne Eigenschaften“, der sich nicht mittels Eigenschaften beschreiben lässt, was ihn aber trotzdem nicht davor bewahrt, gewisse Eigenschaften zu besitzen.

Während eines Polizeiverhörs offenbart sich Ulrichs Theorie des Varianten-Menschen: Ulrich ist fasziniert von der „statistischen Entzauberung“³⁹⁴ seiner Person, indem ein Mensch so zergliedert wird, dass nichts mehr von ihm übrig bleibt, dennoch aber aus den einzelnen Bestandteilen, den ermittelten Eigenschaften, ein Mensch auch wieder unverwechselbar und eindeutig zusammengesetzt werden kann.³⁹⁵ Das Zerschneiden von Menschen in ihre Einzelteile wird ebenfalls im Text „Triedere“

³⁹³ Ebd., S. 150.

³⁹⁴ Ebd., S. 159.

aufgegriffen. Wie dort ist auch hier, bei der Methode des Polizeiverhörs, das Ziel des Zergliederns nicht eine neue Einsicht in die Dinge, sondern die Fixierung des Bekannten.

Seiner Kusine Diotima erklärt Ulrich den Ich-Verlust so:

Das Ich verliert die Bedeutung, die es bisher gehabt hat, als ein Souverän, der Regierungsakte erlässt; wir lernen sein gesetzmässiges Werden verstehen, den Einfluss seiner Umgebung, die Typen seines Aufbaus, sein Verschwinden in den Augenblicken höchsten Tätigkeit, mit einem Wort, die Gesetze, die seine Bildung und sein Verhalten regeln.³⁹⁶

Dem Bild der positivistischen Wissenschaft Machs entsprechend löst sich der Mensch in bestimmte Bestandteile auf und wird so zu einer Variante möglicher Zusammensetzungen. Da keine subjektive Entwicklung möglich ist, müssten theoretisch alle Menschen in identische Typen klassifiziert werden können, in „die paar Dutzend Kuchenformen“³⁹⁷, aus denen die Wirklichkeit bestehe.

Ein weiteres Beispiel, wie sich der funktionale Elementzusammenhang im Sinne Machs in Musils Roman niederschlägt, liefert Ulrichs Beschreibung seines Vaters: Ulrichs Vater ist das Exempel eines Mannes

³⁹⁵ Ebd., S. 160.

³⁹⁶ Ebd., S. 474.

³⁹⁷ Ebd., S. 591.

mit Eigenschaften, eines Mannes, der ausschliesslich durch äussere Eigenschaften – Titel und Orden – definiert wird und nicht durch subjektive Eigenheiten.³⁹⁸ Er befindet sich demnach ganz in der konventionalisierten „Wirklichkeit“ und birgt keinen Kern von subjektiver Entwicklung in sich. Ulrich selber wird dagegen „Mann ohne Eigenschaften“ genannt. Ein Mann ohne Eigenschaften liesse sich nach obigem Zerschneidungs-Verfahren gar nicht definieren, da ja nichts zum Zerschneiden vorhanden ist. Dem Menschen als blossen Träger von Eigenschaften setzt Musil die Suche Ulrichs nach einer anderen Menschenbestimmung entgegen. Es zeigt sich, dass in seinem Werk das Varianten-Denken als Erbe des Positivismus Machs immer wieder thematisiert wird. Es werden aber auch Ansätze für Lösungen aus der Krise gegeben. Ein solcher Ansatz ist das Postulat eines variablen Elements für die Menschenbestimmung, was im Folgenden gezeigt werden soll.

4.3 Variable Veränderung in Musils Texten

Mit dem Varianten-Denken hat Musil das Problem seiner Zeit, die Auflösung des Substanzbegriffs, in literarischer Form aufgezeigt. Musil bietet in seinen Schriften eine Möglichkeit an, wie das Problem behoben werden könnte, und nähert sich so dem dritten Prinzip der Verände-

³⁹⁸ Ebd., S. 15.

rung, welches in dieser Arbeit besprochen werden soll: der variablen Veränderung. Dabei werden gewisse konstante Elemente vorgegeben, zu denen aber variable Elemente existieren, die frei ausgewählt werden können. So wird der Begriff der Freiheit und subjektiven Wahl trotz konstanter Elemente wieder eingeführt.

Im Essay „Der deutsche Mensch als Symptom“ schreibt Musil, der „deutsche Mensch“ sei nicht „*wesentlich*“ verschieden vom „amerikanischen Menschen“ oder vom „Neger“³⁹⁹. Dazu postuliert er das „Theorem der Gestaltlosigkeit“⁴⁰⁰, das sowohl die Rassentheorie – hier würden bestimmte Eigenschaften wie Deutschsein oder Ehrlichkeit als substantiell angenommen – wie auch eine „Milieutheorie“⁴⁰¹ – diese definiere den Menschen allein durch seine geographische Herkunft – widerlegen soll:

Das Substrat, der Mensch, ist überhaupt nur eines und das gleiche durch alle Kulturen und historischen Formen hindurch; wodurch sie und somit auch er sich unterscheiden, kommt von aussen und nicht von innen.⁴⁰²

³⁹⁹ Robert Musil: Der deutsche Mensch als Symptom. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1365.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 1368.

⁴⁰¹ Ebd., S. 1369.

⁴⁰² Ebd., S. 1368.

Das, was von aussen kommt, ist hier das Unterscheidende, dasjenige, was das Substrat „Mensch“ als je Individuelles erscheinen lässt. Musil definiert so den Menschen nicht von innen her, als Lebewesen mit bestimmten Eigenschaften, sondern von aussen her. Das Äussere besteht nicht aus akzidentiellen Umständen, sondern aus dem, was der Mensch produktiv erschaffen hat. Musil schaut die Produkte der Menschen an und schliesst daraus, dass alles Geschaffene von schon Geschaffenem abhängt:

Man wird aber nahe an die Wahrheit herankommen (ein kleiner Rest mag Anlage und Erbmasse sein), wenn man als das variativ, die Besonderheiten Bildende die Gesamtheit der Rückwirkungen ansieht, welche der Mensch von dem erfährt, was er selbst geschaffen hat. Das klingt unmöglich oder dumm, die Aktivität so zugunsten der Reaktion zu eliminieren, aber tatsächlich bauen doch die Häuser die Häuser und nicht die Menschen; das 100. Haus entsteht weil und wie die 99 Häuser vor ihm entstanden sind und wenn es eine Neuerung ist, so geht diese statt auf ein Haus auf eine literarische Diskussion zurück.

M. a. W. ist das der Gemeinplatz, dass die Entwicklung am Leitfaden der Tradition und in behutsamer Abbiegung der Richtung erfolgt.⁴⁰³

Die substantielle Frage, was denn ein Mensch oder Haus sei, wird hier erst gar nicht gestellt. Im Gegenteil: Nicht das Gemeinsame, sondern die kleinen und kleinsten Differenzen zwischen Häusern als Produkte des

Menschen werden als das Bewegende, das eigentlich Wichtige betrachtet. Musil bezeichnet diese kleinen Abweichungen als „variativ“. Unter „variativ“ wird ein Bereich verstanden, in dem nicht Gleichheit, sondern die Wahl der Freiheit besteht. Diese kleinsten Freiheiten sind es, die eine Entwicklung ermöglichen, indem sie als „behutsame Abbiegungen“ das Vorbild weiterentwickeln. Genau so aber wird in der vorliegenden Arbeit der Begriff „variabel“ bestimmt. Musils „variativ“ meint das Prinzip der variablen Veränderung.

Auch „der Mensch“ sei nicht etwas genau Definierbares, das immer exakt als Dasselbe erscheint: Er sei etwas „ganz Ungestaltetes“, das einzig durch ein „zeitbedingtes Convenue“⁴⁰⁴ – wozu Wirtschaftsformen, politische Organisationen, Institutionen, Lebensgewohnheiten, Bücher, Taten oder Ereignisse gehören⁴⁰⁵ – eine vorübergehende Form annehme:

Der Mensch existiert nur in Formen, die ihm von aussen geliefert werden.⁴⁰⁶

Gerade die Ungestalt seiner Anlage nötigt den Menschen, sich in Formen zu passen, Charaktere, Sitten Moral, Lebensstile und den ganzen Apparat einer Organisation anzunehmen.⁴⁰⁷

⁴⁰³ Ebd., S. 1369.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 1370.

⁴⁰⁵ Ebd., S. 1370.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 1370.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 1374.

So müsse die Frage nach dem Wesen des Menschen – was der Mensch sei – umgeformt werden zur Frage, wo der Mensch sei.⁴⁰⁸ Musils Frage öffnet den Weg zu einer neuen Bestimmung des Menschen: Es wird weder nach dem Was (Wesen) noch nach dem Wie (Form) gefragt, sondern – eigentlich pragmatisch gedacht – nach dem Ort, dem Umfeld, dem Weg, an oder auf dem sich der Mensch befindet.⁴⁰⁹ Und genau an der Stelle – bei der Bestimmung des Menschen – tritt das variable Prinzip hervor: Musil erklärt den Menschen aus wenigen „Determinanten“ oder „Grundanlagen“⁴¹⁰ bestehend, die im Zeitlauf der Geschichte konstant bleiben, sowie einem variablen Teil, der sich nach Umständen ändere und in der Zeit weiterentwickle und sich in den „Produkten“ der Menschen zeige.⁴¹¹ Dieses variable Prinzip treffe jedoch nicht mehr auf den heutigen Menschen zu: Dieser bestehe nur aus Bindungen wie Beruf,

⁴⁰⁸ Ebd., S. 1371 und 1375.

⁴⁰⁹ Im gleichen Sinn versteht Musil die Bedeutung eines Wortes.

⁴¹⁰ Robert Musil: Der deutsche Mensch als Symptom. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1373.

⁴¹¹ Ulrich Stadler sieht einen solchen zeitlich bedingten veränderlichen Aspekt schon in Hardenbergs Anthropologie: „Anstelle ruhender, genau beschreibbarer Entitäten, deren Ähnlichkeit mit anderen durch sinnliche Beobachtung zweifelsfrei festgestellt und die dann in eine hierarchisch angeordnete Reihe ausgelegt werden können [im Sinne Lavaters oder Werners, Anmerkung H. V.], gibt es bei Hardenberg Variable, deren Beziehungen zueinander gleichfalls als variabel gedacht werden müssen. Statt einer Verräumlichung von Ähnlichkeiten und Verwandtschaften propagiert Novalis eine Verzeitlichung.“ (Ulrich Stadler: Zur Anthropologie Friedrich von Hardenbergs [Novalis]. In: Novalis und die Wissenschaft. Hrsg. von Herbert Uerlings. Tübingen 1997, S. 100.)

Freizeit oder Eigenschaften wie begabt oder anständig, und sobald ihm diese abhanden kommen, klappe er wie „ein ausgeblasener Luftsack“⁴¹² zusammen. Wenn also der Mensch nur aus einem addierbaren Teil von Eigenschaften besteht, die zwar variieren können, aber keine Bewegung, kein Kontinuum bilden, dann ist das bewegendes Moment des Lebens abhanden gekommen. Es bleiben Menschen, die als Varianten zwar unterschiedlich sein können, aber nicht das Potential zu einer Entwicklung innehaben. Sobald die Eigenschaften subtrahiert werden, bleibt die Gestaltlosigkeit zurück, die keine Spur eines produktiven Weges hinterlässt. Ein Zeichen einer neuen Zeit? Musil bezeichnet den Varianten-Menschen als den Menschen seiner Zeit: Dieser sei bestimmt durch die „Vielfältigkeit“, ja die „Vielfältigkeit als Zukunftseigenschaft“⁴¹³ könne gerade als die Problematik der Gegenwart genannt und sie soll als solche untersucht, nicht als „Fehllösung“⁴¹⁴ betrachtet werden.

Musil versucht auch psychische Zustände als Variable zu schildern. So schreibt er nach dem Lesen des Romans ‚Michael‘ von Hermann Bang:

Hier – wie mir wenigstens der Roman zu sein
schien – wird nur die Beziehung zwischen zwei

⁴¹² Robert Musil: Der deutsche Mensch als Symptom. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1381.

⁴¹³ Ebd., S. 1382.

⁴¹⁴ Ebd., S. 1382.

Menschen geschildert, blossgelegt, entdeckt. ‚Die Beziehung‘ gewissermassen wie die Variable einer Experimentalreihe, – mit Protokollierung von hunderten von Beobachtungen der einzelnen Stadien, zerlegt in hunderte von Augenblicken, unter Notierung der Temperatur des Versuchsraums und aller Nebenumständen.⁴¹⁵

Bei Musil lassen sich also zwei Prinzipien ausmachen: Das variable Prinzip, das als Bewegung Neues erzeugt, und das variierende Prinzip, bei dem verschiedene Varianten als mögliche Fälle für ein Ereignis lose nebeneinanderstehen und sich auf eine bestimmte Norm oder auf ein Problem reduzieren lassen. Das eine ist produktiv – im Sinne des Neubildens –, das andere summarisch, bloss aufzählend ohne das Vermögen des Kreierens. Die Variante kann – mit Musils Gedanken – als „Umformung“ eines Gedankens oder Problems bezeichnet werden. Poetologisch hat Musil die beiden Darstellungsprinzipien im Roman als „Mann mit Eigenschaften“ im Gegensatz zum „Mann ohne Eigenschaften“ ausgearbeitet.

4.4. Musils Beziehungen zur Variationstechnik von Schönberg

Wie schon zu Beginn des Kapitels über Musil erwähnt wurde, waren Schönberg und Musil Zeitgenossen, die mehrmals an denselben Orten gewohnt haben. Aus Musils Tagebüchern ist nicht ersichtlich, ob er je

⁴¹⁵ Robert Musil: Tagebücher. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1983, S. 148.

Schönberg persönlich begegnet ist. Man weiss, dass Musil sehr zurückgezogen gelebt und Kontakte mit anderen Künstlern selten gepflegt hat.⁴¹⁶ Ob sich Musil näher mit Schönbergs Musik befasst hat, ist aus seinen Schriften ebenfalls nicht ersichtlich. Doch dass er Schönbergs Musik als zeitgemässe Verarbeitung des Weltgeschehens sah und dessen Bedeutung wohl erkannte, kann belegt werden:

Der Prater gehört zu den sieben Weltwundern, die ein im Ausland lebender Wiener aufzuzählen beginnt, wenn er Heimweh hat; sie heissen: Wiener Hochquellenwasser, Mehlspeisen, Backhendl, die blaue Donau, die Wiener Musik und der Prater. Nun ist es freilich so, dass, wenn man Schönberg sagt, dieser Wiener die Assoziation Postamt W 30 oder Autobus 8 hat, dagegen bei Musik sicher nur an Johann Strauss oder Lehar denkt, auch ist die Donau nicht blau, sondern lehmfarben, und das Wiener Trinkwasser überaus kalkhaltig [...]⁴¹⁷

Das Zitat aus dem Jahr 1931 zeigt, dass Musil den durchschnittlichen Wahrnehmungsgrad eines Heimweh-Wieners eingeschränkt sieht. Die Musik von Strauss oder Lehar steht für ein illusionäres, verklärtes Bild der Stadt Wien. Das zeitgemässe Geschehen dagegen, das mit dem Na-

⁴¹⁶ Es ist auch nicht vollständig erwiesen, ob sich Musil und Ludwig Hohl, beide zur gleichen Zeit in Genf wohnend, je getroffen haben.

⁴¹⁷ Robert Musil: Als Papa Tennis lernte. In: : Prosa und Stücke, a.a.O., S. 687-688.

men des Komponisten Schönberg veranschaulicht wird, wird gar nicht zur Kenntnis genommen, bzw. verdrängt.

Ein zweiter Beleg, der eine Beziehung zwischen Musil und Schönberg erahnen lässt, wäre in der Tatsache zu sehen, dass beide Antworten auf eine Umfrage der Zeitschrift „Die literarische Welt“ (Berlin 1933) verfassten, die lautete: „Richard Wagner und die Gegenwart“. Gefragt wurden „[...] Komponisten, Schriftsteller, Dramaturgen und Musikhistoriker [...] als Gegenwartsmenschen zum Problem Wagner“⁴¹⁸. Musils Antwort fällt ironisch knapp aus:

In Beantwortung Ihrer Rundfrage muss ich leider erwidern, dass ich den literarischen Einfluss Wagners auf mich gleich null erachte, abgesehen von den geistigen Atmosphärien.⁴¹⁹

Atmosphärien sind Bestandteile der Luft, die jeder einatmet und zwar unbewusst, da wir ja automatisch atmen. „Geistige Atmosphärien“ wären nach Musil ein solches unbewusstes Aufnehmen geistiger Inhalte. Die Antwort wirkt ironisch, da Musil behauptet, sein literarisches Schaffen sei durch Wagner überhaupt nicht beeinflusst und doch soll er Wagner auf unbewusste Wege wohl aufgenommen haben. Sicher weiss man, dass sowohl Musil wie auch Schönberg zu einer Umfrage Stellung

⁴¹⁸ Robert Musil: Anmerkungen zu: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1889.

bezogen haben, und dass sie für die Zeitung zu den führenden Intellektuellen und Künstlern des deutschen Sprachraums zählten.

An einer anderen Stelle erwähnt Musil in seinen Tagebüchern Schönberg neben Freud und Adler, ebenfalls im Hinblick auf deren Bedeutung in ihrer Heimat.⁴²⁰ Es fällt auf, dass alle Textstellen, in denen Musil Schönberg erwähnt, in seine späte Schaffensperiode fallen. Musil hat sich wohl weniger mit Schönbergs Musik befasst als mit dessen Schicksal, in der eigenen Heimat ignoriert und verkannt zu werden, ein Schicksal, das Musil mit ihm teilte.

Zu den wichtigen Einflüssen auf seine Dichtung zählt Musil Nietzsche und dessen Schüler, die Psychologie – speziell die Psychoanalyse –, die Soziologie sowie Ibsen, der den „doppelbodigen Charakter“, den „Zwischencharakter“ ins Theater einführte, was der Entdeckung entspreche, dass das Leben nicht mit einer einfachen Typologie festgehalten werden könne.⁴²¹ Schönberg war als Zeitgenosse mit ähnlichem Gedankengut konfrontiert.

⁴¹⁹ Robert Musil: Antworten zu Umfragen. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1723.

⁴²⁰ Robert Musil: Tagebücher. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1983, S. 697.

⁴²¹ Robert Musil: Charakterologie u. Dichtung. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 1403.

Alle Kompositionen Schönbergs beruhen auf einem ersten schöpferischen Gedanken, der mit einer Grundreihe ausgedrückt und dann in zahlreichen Varianten verändert wird. Genau dieses Vorgehen hat fast wörtlich auch Musil formuliert:

Ich empfinde wieder einmal, Form, Stimmung (!),
Bilder kommt in zweiter Linie, in erster der Gedanken!!!!“[...]
Kürzeste Linie! Keine Brücken, Ausstopfungen
udgl.
Statt Vergleich Substantiv mit Adjektiv⁴²²

Das Reduzieren auf das Wesentliche, welches als Form ausschliesslich den Gedanken ausdrückt, ist das Bestreben beider Autoren. Dass sie dabei von der mathematischen Genauigkeit fasziniert waren, deren Möglichkeiten sie in Bezug auf die Kunst erprobten, wurde dargelegt. Auch erkannten beide die Grenzen der von Machs Positivismus geprägten Methode der variierenden Veränderung, die zwar einen Gegenstand in all seinen möglichen Lagen zeigen kann, aber dabei nicht über diesen hinausweisen kann, nichts zu bewegen vermag. Bewegung ist jedoch für beide Autoren gerade der Sinn von Kunst.

⁴²² Robert Musil: Motive – Überlegungen. In: Prosa und Stücke, a.a.O., S. 868.

5. PIERRE BOULEZ

Pierre Boulez (*1925) setzte sich kritisch mit der Zwölftonmusik Schönbergs auseinander. Seine frühen musikalischen Werke waren für die Entstehung der seriellen⁴²³, später der postseriellen sowie der aleatorischen Musik entscheidend. Boulez komponierte sowohl serielle wie auch postserielle Werke, entwickelte daraus dann aber seinen eigenen Kompositionsstil, der im Spannungsbogen zwischen seriellen und freien Techniken liegt. Daneben schrieb er zahlreiche Essays und Abhand-

⁴²³ Im Anschluss an Schönbergs Zwölftonmusik und Weberns bis ins kleinste Detail durchorganisierte Reihentechnik entstand um 1950 eine musikalische Richtung, die „serielle Musik“ genannt wird. Während sich in der Zwölftonmusik die Reihengesetze ausschliesslich auf die Tonhöhenabfolge beziehen, werden hier auch die anderen musikalischen Parameter (Rhythmus, Dynamik, Klangfarbe) sowie besondere Eigenschaften wie Artikulationsart oder Anschlag eines Instruments in den Reihenplan miteinbezogen. In seriellen Kompositionen werde somit die „rationale Kontrolle“ auf alle musikalischen Elemente ausgeweitet (vgl. Helmut Kirchmeyer/ Hugo Wolfram Schmidt: *Aufbruch der jungen Musik*. Köln 1977, S. 145 ff.). Im „punktuellen Serialismus“ sind in einem Werk alle Töne verschieden definiert: „Nicht zwei Töne sind miteinander identisch: sie unterscheiden sich in Farbe, Höhe, Dauer oder Lautstärke.“ (Ebd., S. 150.) So steht jeder Ton isoliert da, er wird allein durch die Differenz zu den anderen Tönen einer Reihe bestimmt. Die Hauptströmung der seriellen Musik dauerte nur kurz: Sie überschritt durch ihre starken Vorgaben die Anforderungen sowohl des Interpreten wie auch des Hörers. Sie mündete in verschiedene Richtungen, unter anderen in die elektronische Musik und in die Aleatorik („Zufallsmusik“).

lungen zur Musik, in denen er seine und andere zeitgenössische Werke reflektierte.

In diesem Kapitel wird Boulez Art der musikalischen Veränderung genauer betrachtet. Es wird sich zeigen, dass ein Teil seiner Kompositionen der „variablen Veränderung“ zugeteilt werden kann, der dritten Art der Veränderung, die in dieser Arbeit untersucht werden soll: Es gibt hier – wie in der mathematischen Variationsrechnung – konstante und variable Elemente, die verschiedene Werte annehmen können. Anders als bei Variationen und Varianten wird hier weder ein Thema weiterentwickelt noch eine Grundstruktur verändert. In der variablen Veränderung gibt es Elemente, die frei auswählbar sind. Die Veränderung beruht so auf dem Zusammenspiel von variablen und konstanten Elementen.

5.1. Boulez' Auseinandersetzung mit der Zwölftonmusik

5.1.1. Boulez' Kritik an Schönbergs Zwölftonmusik

Boulez setzt sich entschieden von der Zwölftonmusik im Sinne Schönbergs ab. Er nennt diesen einen „Mann der Tradition“⁴²⁴, der zwar das tonale musikalische Material (die chromatische Tonskala) durch die

Technik der Zwölftonmusik neu organisiert,⁴²⁵ aber die dadurch entstandenen „Sprachelemente“ durch eine schon vorhandene nicht „reihenmässige Rhetorik“⁴²⁶ zusammengebunden habe. Dies zeige sich äusserlich darin, dass Schönberg für einige seiner Werke traditionelle musikalische Formen verwende.⁴²⁷ Strukturell sei der starke Bezug zur vordodekaphonen Musik in folgenden beiden Punkten zu sehen: im Festhalten am Verhältnis von Melodie und Begleitung sowie an der Reihe, die als Thema im Sinne eines Organisationsprinzips („Regulierungsgerät“⁴²⁸) fungiere⁴²⁹. Boulez schliesst daraus, dass Schönberg die Potenz des Reihenphänomens nicht erkannt habe: Die Reihe könne von sich aus eine Klangwelt schaffen⁴³⁰; dabei müssten jedoch nicht nur die Tonhöhen der Reihe streng organisiert werden, die Reihe müsse in allen ihren Dimensionen, so auch in der rhythmischen Ebene und im Gebiet des Klangs (Lautstärke und Spielarten), seriell bestimmt werden.⁴³¹ Einen weiteren Kritikpunkt sieht Boulez in Schönbergs „Prinzip der be-

⁴²⁴ Pierre Boulez: Stil oder Idee? (Zum Lobe des Gedächtnisschwunds). In: Anhaltspunkte. Essays. Aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler. Stuttgart/ Zürich 1975, S. 273.

⁴²⁵ Pierre Boulez: Schönberg ist tot. In: Anhaltspunkte. Essays, a.a.O., S. 288.

⁴²⁶ Ebd., S. 294.

⁴²⁷ Pierre Boulez: Flugbahnen, Ravel, Strawinsky, Schönberg. In: Anhaltspunkte. Essays, a.a.O., S. 256-257.

⁴²⁸ Pierre Boulez: Schönberg ist tot, a.a.O., S. 292-293.

⁴²⁹ Ebd., S. 292.

⁴³⁰ Ebd., S. 292.

⁴³¹ Ebd., S. 294.

ständigen Variation“⁴³², was den Verzicht auf Wiederholung bedeute. Das „Prinzip der beständigen Variation“ sei nur schwer mit einer strengen Organisationsform zu vereinbaren. So stünden Schönbergs streng durchorganisierte Kanons – Boulez nennt diese „kontrapunktisch“⁴³³ –, bei denen „wörtliche“⁴³⁴ Übereinstimmungen mit der zugrunde liegenden Zwölftonreihe auftreten, in Widerspruch mit dem „Prinzip der beständigen Variation“. Er sieht in Schönbergs Neigung zur kontrapunktischen Konstruktion eine „vertikale Kontrolle“, in der sich die tonale Komponente offenbare⁴³⁵.

Boulez bezeichnet Schönberg nicht als einzigen Erfinder der Zwölftonmusik; vielmehr betrachtet er die Reihentechnik als „logische geschichtliche Konsequenz“⁴³⁶, die auch andere Komponisten wie Webern oder Berg entdeckt hätten. Er schätzt die Bedeutung von Schönbergs Werk für die musikalische Entwicklung gering ein: „Schönberg ist tot“⁴³⁷, so endet sein Essay über ihn provokativ. Schönberg, der eine neue Regel für die Ausarbeitung des Tonmaterials gesucht habe, sei zugleich bestrebt gewesen, diese neue Regel durch eine alte tonale Regel

⁴³² Ebd., S. 289.

⁴³³ Ebd., S. 289.

⁴³⁴ Ebd., S. 289.

⁴³⁵ Ebd., S. 289.

⁴³⁶ Ebd., S. 295.

⁴³⁷ Ebd., S. 296.

abzustützen.⁴³⁸ Der Fortschritt mündete in Rückschritt, so lautet das Urteil von Boulez über Schönberg.

Aus der Auseinandersetzung mit Schönbergs Musik zieht Boulez die Lehre, dass die serielle Musik sich bezüglich des Tonmaterials auch auf andere Intervalle als nur auf die Halbtöne ausdehnen müsse: auf „Mikrodistanzen, irreguläre Intervalle, komplexe Klänge“⁴³⁹. Zudem solle das Reihenprinzip auf folgende Klangkomponenten ausgedehnt werden: auf Höhe, Dauer, Lautstärke und Spielart sowie Klangfarbe⁴⁴⁰.

5.1.2. Webern als Vorbild für Boulez' Musikverständnis

In Anton Webern (1883-1945⁴⁴¹) und nicht in Schönberg sieht Boulez den Begründer einer radikal neuen Denkweise in der abendländischen Musik: Mit seinen kleinen musikalischen Formen, die nicht kurz, sondern in so hohem Grad konzentriert seien, dass keine musikalische Entwicklung in der ausgedehnten Zeit mehr möglich sei, habe Webern

⁴³⁸ Pierre Boulez: Stil oder Idee? (Zum Lobe des Gedächtnisschwunds), a.a.O., S. 273.

⁴³⁹ Pierre Boulez: Schönberg ist tot, a.a.O., S. 295.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 295.

⁴⁴¹ Webern wurde das Opfer eines fatalen Missverständnisses: Er wurde fälschlicherweise am 15. September 1945 in der Nähe von Salzburg von einem amerikanischen Soldaten erschossen.

eine Parallelförmigkeit zur fernöstlichen Dichtung gefunden⁴⁴². Schon Adorno hat festgestellt, dass sich in Weberns Kompositionen alles in einem „lyrischen Augenblick“ vereine, in dem die Zeit verschwinde. Deshalb hat er seine Werke – im Gegensatz zu denen von Schönberg – als „entwicklungslos“ bezeichnet.⁴⁴³ Boulez sieht aber gerade hier den Ansatz für eine andere Zeitauffassung in musikalischen Kompositionen. Weberns Kompositionen weisen eine musikalische Parallelförmigkeit zu Dichtungen auf, die im gnomischen Präsens geschrieben worden sind⁴⁴⁴, und brechen so mit dem traditionellen musikalischen Thema-Variationen-Werk, das auf einer in der Zeit ausgedehnten Entwicklung beruht.

Die einzelnen kleinen Formen, oft sind dies vertonte Gedichte, z. B. von Stefan George, werden bei Webern – so Boulez – in Zyklen gebündelt, bei denen die Stücke aufeinander abgestimmt sind.⁴⁴⁵ So werde der

⁴⁴² Pierre Boulez: Webern, Anton, österreichischer Komponist (Lexikon-Artikel Webern). In: Anhaltspunkte. Essays, a.a.O., S. 361.

⁴⁴³ „Webern kennt Entwicklung bloss als Entfaltung einer unverrückbar gegenwärtigen, im Beginn gesetzten und bewussten Idee, nicht in Problem und Gehalt selbst. Ziel seiner Musik ist einzig und unausweichlich der lyrische Augenblick, in dem die Zeit sich drängt und verschwindet: darum ist sie entwicklungslos, im Gang von Werk zu Werk nicht anders als im Einzelwerk.“ Aus: Theodor W. Adorno: Anton von Webern. In: Musikalische Schriften IV. Gesammelte Werke Bd. 17. Frankfurt a. Main 1982, S. 206.

⁴⁴⁴ Gerade in der fernöstlichen Dichtung – Boulez hat sich mit fernöstlicher Dichtung und Musik beschäftigt – wird das gnomische Präsens oft verwendet. Auch in Ludwig Hohls *Notizen* trifft man dieses an.

⁴⁴⁵ Pierre Boulez: Webern, Anton, österreichischer Komponist (Lexikon-Artikel Webern), a.a.O., S. 364. Bezüglich des Begriffs *Zyklus* weist Peter Horst Neumann

in der tonalen Musik vorherrschende Gegensatz zwischen der horizontalen und der vertikalen Ebene überwunden:

Die grosse Neuerung im Vokabular von Webern besteht darin, dass jedes Phänomen gleichermassen autonom wie in gegenseitiger Beziehung stehend zu betrachten ist: eine für die abendländische Musik radikal neue Denkweise.⁴⁴⁶

In diesem Zitat von Boulez wird die Brechung mit der musikalischen Form „Thema mit Variationen“ besonders deutlich: Es gibt bei Webern – deutlicher als bei Schönberg – kein Thema mehr. Verschiedene Formen oder Varianten stehen sowohl autonom wie auch in einem Beziehungsnetz zu anderen Formen oder Varianten nebeneinander, d. h. statt durch ein Thema wird ein Werk durch Zyklen organisiert: Die einzelnen Stücke bilden zusammen eine grössere Einheit, indem verschiedene Bilder eines Gegenstandes existieren.

Weberns Werke sind sehr exakt durchorganisiert. Dies nimmt Boulez vor allem in seinen seriellen Kompositionen auf. Die serielle Musik ist

darauf hin, dass zur antiken Bedeutung eines Kreislaufes, Liederkreises oder wiederkehrenden Ringes, die eine gewisse formale Geschlossenheit suggeriere, immer auch eine offene Form gehöre, da die Stellung des Einzelteils im Ensemble labil sei. (Peter Horst Neumann, a.a.O., S. 242-243.) Genau diese Unbestimmtheit nimmt Boulez in seinem Kompositionsstil der Mobilität als Komposition bestimmendes Element auf.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 367.

bestrebt, eine vollständig „organisierte Musik“⁴⁴⁷ zu komponieren, indem alle musikalisch relevanten Sprachelemente bestimmt werden⁴⁴⁸. Diese völlige Determiniertheit von Musik, die Konrad Boehmer als „[...] Versuch einer Restauration des geschlossenen Kunstwerks des bürgerlichen Zeitalters“⁴⁴⁹ interpretiert, wird Boulez später ebenfalls kritisieren und durch einen bestimmten Zufallbegriff ergänzen.

5.2. Boulez' Bezug zu den Naturwissenschaften des 20. Jahrhunderts

Pierre Boulez studierte, bevor er sich ganz der Musik zuwandte, zuerst in Paris Naturwissenschaften. Seine Musik ist jedoch – nach eigenen Aussagen – vor allem durch literarische Texte geprägt worden. Zum Einfluss der Naturwissenschaften auf seine Kompositionen hat er sich selbst kaum geäußert. Seine mathematisch genau konzipierten Kompositionen – am meisten durchschaubar sind diesbezüglich seine seriellen Werken – sowie sein naturwissenschaftlich geprägtes Vokabular in seinen Essays lassen jedoch auf ein naturwissenschaftlich ausgebildetes

⁴⁴⁷ Ebd., S. 370.

⁴⁴⁸ Vgl. Hellmut Federhofer: Idee und Wirklichkeit serieller Musik. In: Studien zur Musikwissenschaft. Hrsg. von Othmar Wessely und Elisabeth Hilscher. Tutzing 1998, 46. Bd., S. 308 ff.

⁴⁴⁹ Konrad Boehmer: Musikdenken vorgestern oder: Le maître sans Marteau. In: Musik-Konzepte. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1998, Heft 100, S. 8.

Denken schliessen. Boulez selber sieht in Bezug auf seine seriellen Werke einen Zusammenhang mit der Relativitäts- und Quantentheorie:

Man kann aber wohl mit gutem Grund an die Gruppentheorie, die Relativitätstheorie, die Quantentheorie denken, wenn man eine Klangwelt angeht, die durch das serielle Prinzip bestimmt wird [...] Dabei machen wir uns keine Illusionen über die Tatsächlichkeit der Entsprechungen, die sich – fast zu leicht – zwischen Musik, Mathematik und Philosophie herstellen lassen [...]⁴⁵⁰

Der Vergleich der Musik mit anderen Bereichen wird, nachdem eine Gemeinsamkeit festgestellt werden konnte, gleich wieder relativiert: Die Bezüge seien zu „leicht“, die Versuchung des gemeinsamen Dritten zu offensichtlich. Boulez' Denken richtet sich – dies wird im obigen Zitat deutlich – nicht auf das Gemeinsame, sondern auf die Differenz. Den Bezug von Boulez' Kompositionen zur Naturwissenschaft des 20. Jahrhunderts könnte man darin sehen, dass ein unter verschiedenen Versuchsbedingungen gewonnenes Material nicht auf einen einzigen gemeinsamen Nenner gebracht werden soll: So ist auch Boulez bestrebt, das musikalische Material nicht auf eine einheitliche Basis zu bringen, er will vielmehr das Material in allen möglichen Varianten ausarbeiten. Der Blick auf ein Material oder Objekt wird so mehrschichtig. Diese relative

⁴⁵⁰ Zit. nach: Manfred Stahnke: Struktur und Ästhetik bei Boulez. Untersuchung zum Formanten „Trope“ der Dritten Klaviersonate. Hamburg 1979, S. 163.

Betrachtungsweise kann man mit Einsteins Raum-Zeit-Kontinuum in Verbindung bringen: Auch hier gibt es je nach raum-zeitlichen Bedingungen verschiedene Interpretationsmöglichkeiten eines Phänomens.

5.3. Boulez' Kompositionsprinzipien

Boulez' Stil des Komponierens beginnt als Auseinandersetzung mit Schönbergs Zwölftonmusik, mündet in einen extremen Serialismus, welcher durch das Varianten–Denken bestimmt ist, und endet in einem Konzept, in dem viele Freiräume für den Komponisten und Interpreten geschaffen werden (Komponieren mit variablen Formen). Man kann diese Entwicklung anhand der drei wichtigsten Prinzipien seiner Kompositionsmethode nachzeichnen.

5.3.1. Das Prinzip der Wucherung: Variantenvielfalt

In einem Gespräch mit Célestin Deliège beschreibt Boulez sein Vorgehen des Komponierens: Er gehe von „ziemlich einfachen Materialien“⁴⁵¹ aus; das seien „Grundideen“⁴⁵², die eine oder mehrere kurze Reihen sein

⁴⁵¹ Pierre Boulez: Wahl und Urteil (II). In: Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer. Aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler und Hans Mayer. Stuttgart/ Zürich 1977, S. 15.

⁴⁵² Ebd., S. 15.

können, sowie formalen Aspekten, die er „Gesetze“⁴⁵³ nennt. So erscheine die äussere Form seiner Werke relativ einfach, im Innern der Form gebe es hingegen „äusserst entwickelte Texturen“⁴⁵⁴:

Wenn ich eine musikalische Idee vor mir habe, oder wenn ich einem von mir erfundenen Text einen bestimmten musikalischen Ausdruck geben möchte, so entdecke ich in diesem Text, wenn ich ihn analysiere, wenn ich ihn von allen Blickwinkeln her betrachte, immer mehr Möglichkeiten, ihn zu variieren, zu transformieren, zu erweitern, anzureichern. Für mich ist eine musikalische Idee wie ein Samenkorn: man pflanzt es in eine bestimmte Erde und plötzlich vermehrt es sich wie ein Unkraut. Dann muss man jäten.⁴⁵⁵

Das Samenkorn kann als Grundidee, die Erde als formaler Teil einer Komposition betrachtet werden. Ein Samenkorn enthält die Potenz für ein ganzes Pflanzenfeld, wenn es in die richtige Erde gepflanzt wird. Boulez nennt diesen Umstand „Wucherung“ und weist auch gleich auf deren Problematik hin: Es könne zu einer „äussersten Variierung in jedem Augenblick“⁴⁵⁶ kommen. Da jedoch nie alle Möglichkeiten oder Varianten in ein Werk aufgenommen werden können – dies würde den Rahmen jedes Werkes sprengen – müsse notwendig „gejätet“ oder reduziert werden. Hier wird deutlich, dass Boulez – wie schon Webern –

⁴⁵³ Ebd., S. 15.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 15.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 15.

keine Variationen zu einem Thema schreibt. Es geht nicht wie bei den Variationen um die Entwicklung eines Themas und um die Bezüge, die Variationen untereinander aufweisen müssen. Hier wird das Material in allen seinen logischen Möglichkeiten erforscht: Zu einer Idee werden alle möglichen Varianten gesucht und anschliessend die treffendsten ausgewählt, die jedoch untereinander keine lineare Beziehung aufweisen. Weberns „kleine Formen“ sind in genau diesem Sinne Varianten: äusserst verdichtete Formen eines bearbeiteten Materials, die nicht linear oder entwicklungsmässig aneinander gebunden sind, sondern aufgrund ihrer Ähnlichkeit in eine grössere Form (z. B. als Zyklus) eingeordnet werden, indem die Stücke in ihrem Ablauf aufeinander abgestimmt sind.

Auch auf der Ebene der Interpretation eines Werks fordert Boulez eine Mehrschichtigkeit; es sollen verschiedene Möglichkeiten von Interpretationen bestehen:

Ein Werk, dessen Verläufe man aufs erste Mal, und zwar endgültig, überschaut, ist flach, ihm fehlt das Geheimnis. Das Geheimnis eines Werkes besteht gerade in der Polyvalenz seiner Leseebenen. Und diese Polyvalenz bildet die Grund-

⁴⁵⁶ Ebd., S. 15.

lage für meinen Werkbegriff, ob es um ein Buch
geht, ein Bild oder eine Musik.⁴⁵⁷

Das Wort „Polyvalenz“ impliziert das Varianten-Denken: Dieses besteht in der Fähigkeit, mehrere Möglichkeiten hervorzubringen, die gleichzeitig und ohne kausal-linearen Zusammenhang nebeneinander stehen. Boulez weitet sein musikalisch-polyvalentes Werkverständnis auch auf die Literatur und die bildende Kunst aus. Als die für ihn entscheidenden Vertreter der von ihm bevorzugten ästhetischen Richtung in der Literatur nennt er Joyce, Kafka und Musil, bezüglich der bildenden Künste Klee, Kandinsky und Mondrian.⁴⁵⁸

Boulez' Abkehr von der klassisch-harmonischen Musik zeigt sich eindrücklich in seinem Bestreben, die „motivisch-thematische“ Schreibweise durch eine „authentische“⁴⁵⁹ zu ersetzen. So gibt es im ersten Satz seiner *Zweiten Klaviersonate* kein Thema, das als ein zu entwickelndes oder auszulegendes Grundelement betrachtet werden könnte. Dafür

⁴⁵⁷ Pierre Boulez: Verteidigung Bergs (III). In: Wille und Zufall, a.a.O., S. 26.

⁴⁵⁸ Pierre Boulez: Abstecher zur musikalischen Lehre (V). In: Wille und Zufall, a.a.O., S. 39.

⁴⁵⁹ Pierre Boulez: Auf dem Weg zur Auflösung der klassischen Formen. Die Zweite Klaviersonate (VI), a.a.O., S. 44.

existiert ein Grundgedanke, der als „Summierung von Möglichkeiten“⁴⁶⁰ fungiert.

Im zweiten Satz der *Zweiten Klaviersonate* nimmt Boulez Bezug auf die entwickelnde Variation im romantischen Sinn. Er nennt diese Art des Variierens „weitläufige Variation“⁴⁶¹: Es sei das Prinzip, einen ziemlich einfachen Text zu nehmen und ihn wuchern zu lassen, indem man

[...] bestimmte Elemente, sagen wir vom Typ A, in Parallele setzt zu Elementen vom Typ B, und sie durch diese B-Elemente beeinflusst, variiert und erweitert. So findet sich die Struktur des ursprünglichen kleinen Textes, in einer Variation, wieder. Dabei handelt es sich aber nicht um eine mechanische Variation, sondern um eine wirklich organische, weil sie die kleinen Motive erweitert, aus denen der ursprüngliche Text zusammengesetzt war.⁴⁶²

Im Gegensatz zum ersten Satz, in dem die verschiedenen Möglichkeiten – ähnlich wie in Weberns Kompositionen – als gleichwertige Varianten nebeneinander stehen, liegt hier ein entwickelndes –mit Boulez’ Worten ein „organisches“ – Prinzip vor, wie es in einem verwandten Sinn auch in Schumanns Kompositionen zu finden ist: Ein Thema wird erweitert,

⁴⁶⁰ Ebd., S. 44. Der Bezug zu Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ ist sehr nah. Vgl. Kp. 4.2.3. „Der Varianten-Mensch“.

⁴⁶¹ Ebd., S. 45. Michael Struck nennt diese Art des Veränderns bezüglich Schumanns Variationen ein „assoziatives Verfahren“. Vgl. Kp. 1.2. „Geistreiche oder assoziative Variationen“.

⁴⁶² Ebd., S. 45.

indem die kleinen Motive darin entwickelt werden. So weist das bearbeitete Thema über seinen anfänglichen Sinn hinaus, öffnet neue Themenkreise (Verbindungen von Typ A und B), die nicht mehr funktional an das Ausgangsmaterial (Typ A) gebunden sind. Daneben besteht aber die „sehr einfache“⁴⁶³ Ebene der Komposition weiter als rein technische Ableitung vom Ausgangsmaterial (Typ A). So kann Boulez sagen, bei diesem zweiten Sonatensatz handle es sich um „einen Meinungsunterschied über ein und denselben Text“⁴⁶⁴. Die „einfache“ Ebene besteht aus den Bemerkungen zu den Elementen des Typs A; die „sehr viel kompliziertere“⁴⁶⁵ Ebene aus den neuen Verbindungen von Typ A und B.

In der *Zweiten Klaviersonate* sind zwei verschiedene Prinzipien der Veränderung vorhanden: Im ersten Satz ist die Veränderung als variierendes Prinzip, im zweiten Satz als variatives Prinzip zu beobachten. Boulez testet hier offensichtlich verschiedene Möglichkeiten der musikalischen Veränderung aus, bis er an ihre Grenzen stößt. So versucht er in der *Zweiten Klaviersonate* die thematisch orientierte Motiventwicklung zu durchbrechen, indem er durch immer komplexer werdende Intervalle die Motive zur Auflösung bringt: Die „Zersplitterung“⁴⁶⁶ der

⁴⁶³ Ebd., S. 45.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 45.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 45.

⁴⁶⁶ Ebd., S. 46.

einzelnen Motive führe zu einer Verschmelzung der einzelnen „Zellen“⁴⁶⁷, was den Verlauf von einer deutlichen Thematik zu einer völligen Athematik unterstreiche.⁴⁶⁸ Hier zeigt sich eine deutliche Differenz zu den romantischen Variationen Schumanns: Die Bearbeitung einer Thematik endet nicht in einem höheren Sinnverständnis, sondern in einem Unverständnis, wo alles so überlagert ist, dass man das ursprüngliche Saatgut nicht mehr erkennt. Dass eine Verdunkelung eines Themas auch durch eine gewollte Klarheit hervorgerufen werden kann, zeigt Boulez unter Verweis auf Mallarmé:

Tatsächlich wurde Mallarmé um so dunkler, je mehr er die Klarheit suchte. Das kann leicht geschehen: der Autor hat wirklich das Bedürfnis nach Klarheit und Überzeugungskraft, und von daher bekommt das Werk eine bestimmte Tiefe – aber auf den ersten Blick wird es eher dunkler.⁴⁶⁹

Im Werk *Structure I pour deux pianos* beschäftigt sich Boulez wiederholt mit dem „Exzess der Ordnung“⁴⁷⁰, der in Unordnung umschlägt. Dieses Werk, das als Prototyp des punktuellen Serialismus betrachtet

⁴⁶⁷ Ebd., S. 46.

⁴⁶⁸ Vgl. S. 53.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 53. Auf den rätselhaften Zusammenhang von Klarheit und Unverständlichkeit weist auch Ludwig Hohl hin. Vgl. das Kp. 6.5. „Das Rätsel des Schreibens und das variable Element“.

⁴⁷⁰ Pierre Boulez: Auf dem Weg zur Auflösung der klassischen Formen. Die Zweite Klaviersonate (VI), a.a.O., S. 63.

wird⁴⁷¹, weil alles rein automatisch im Sinne einer „Wahl der Maschine“⁴⁷² abläuft, wertet Boulez selber als Werk, das er bis zur Absurdität des rein Technischen, der „rein logischen Verkettung“⁴⁷³ getrieben habe: Die so entstandene Vielfalt musikalischer Varianten aufgrund mathematischer Ordnung endet in einer Unordnung. Dass das Prinzip der Wucherung im Chaos mündet, hat Boulez gezeigt. So sucht er wieder nach einer Ordnung gegen die Unordnung.

5.3.2. Das Prinzip der Verweigerung: lokale Indisziplin

Boulez bemerkt in einem Interview mit Célestin Deliège rückblickend auf die *Darmstädter Konzerte* von 1953/54, die den Höhepunkt der seriellen Musik bedeuteten, sie seien vor „[...] lauter Sterilität und Akademismus völlig sinnlos“⁴⁷⁴ gewesen und vor allem „gänzlich uninteressant“⁴⁷⁵: Die Kompositionen hätten nicht mehr auf „Klangvorstellungen“ beruht, sie seien lediglich „eine Anhäufung von numerischen

⁴⁷¹ Vgl. z. B. die Analyse von György Ligeti: Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia. In: Die Reihe. Information über serielle Musik. Hrsg. von Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen. Wien/ Zürich/ London 1958, S. 38-53.

⁴⁷² Pierre Boulez: Auf dem Weg zur Auflösung der klassischen Formen. Die Zweite Klaviersonate (VI), a.a.O., S. 63.

⁴⁷³ Ebd., S. 63.

⁴⁷⁴ Pierre Boulez: Auf dem Weg zu einer neuen Rhetorik. Le Marteau sans Maître (X). In: Wille und Zufall, a.a.O., S. 71.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 71.

Transkriptionen“⁴⁷⁶ gewesen, was Boulez als ästhetisch „gesichtslos“⁴⁷⁷ bezeichnet. Die Summe von möglichen Varianten (Transkriptionen) kann demnach noch nicht die Einheit eines Werks erzeugen. Ähnlich wie in Musils *Mann ohne Eigenschaften* die Summe von Eigenschaften noch nicht einen Menschen als Ganzheit schafft – darin zeigt sich Musils Positivismuskritik –, ist für Boulez eine numerisch angehäuften Variantensammlung noch kein musikalisches Werk. Wie begegnet Boulez dem grenzenlosen, ungerichteten Prinzip der Wucherung, ohne dabei die Lebendigkeit des Wucherungsvermögens einzudämmen? Boulez weiss – wie es auch Hohl formuliert⁴⁷⁸ –, dass jede „Erfindung“ Disziplin erfordert⁴⁷⁹, die jedoch nur als Rahmenbedingung oder Wegweisung fungieren darf. Er nennt sein Ordnungskonzept „lokale Indisziplin“⁴⁸⁰:

[...] was ich *lokale Indisziplin* nenne: global ist eine Disziplin, eine Richtung vorhanden, lokal herrscht eine Indisziplin, eine Freiheit der Wahl, der Entscheidung, der Verweigerung.⁴⁸¹

Zur „lokalen Indisziplin“ gehört sowohl der Akt des Verweigerens wie auch die Freiheit der Wahl oder der Entscheidung. In der streng seriell

⁴⁷⁶ Ebd., S. 71.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 71.

⁴⁷⁸ Vgl. Kp. 6.2.1. „Arbeit als Veränderung“.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 72.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 74.

⁴⁸¹ Ebd., S. 74.

konzipierten Kompositionsmethode besteht für den Komponisten praktisch keine Möglichkeit zur eigenen Veränderung. Die „Wahl der Maschine“⁴⁸² bedeutet die einzige Freiheit des Komponisten; danach entscheidet die musikalische Regel (Maschine). Boulez sieht jetzt, dass das Komponieren zwar mehrheitlich ein positiver Akt ist, aber zugleich auch auf einer Reihe von „Verweigerungen“ beruhen muss, die bestimmend für das ganze Werk werden. Man könnte sagen, nicht alles, was eine Maschine auswählt, ist – ästhetisch betrachtet – sinnvoll oder schön. Es braucht den Komponisten, der durch den Akt des Verweigerens auswählt, Material negiert oder verweigert, auf bestimmte Varianten verzichtet. Dieser „negative Aspekt“⁴⁸³ sei aber gerade das, was – im Unterschied zur rein seriellen Musik – die „Lebendigkeit“⁴⁸⁴ einer Komposition ausmache:

[...] mit einem Mal werden die Stücke individualisiert. Im anderen Fall ergibt sich eine völlig undifferenzierte Globalstruktur.⁴⁸⁵

Den Begriff der „Lebendigkeit“ wählen alle bisher in dieser Arbeit vorgestellten Autoren für ihre literarischen und musikalischen Werke. Die

⁴⁸² György Ligeti: Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure I a, a.a.O., S. 38.

⁴⁸³ Pierre Boulez: Auf dem Weg zu einer neuen Rhetorik. Le Marteau sans Maître (X), a.a.O., S. 74.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 74.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 74.

Veränderung als Grundprinzip aller künstlerischen Tätigkeit wird als Antidot gegen eine rein mechanische Tätigkeit aufgefasst. Kunst bedeutet immer die Möglichkeit neuer Verbindungen, Entdeckungen. Und deswegen verlangt Boulez für seine Kompositionen auch das Vermögen des Verweigns, das im Gegensatz zur numerischen Anhäufung steht.

Das Werk *Marteau sans maître* (1954) steht unter dem von Boulez neu entdeckten Prinzip der Verweigerung (lokale Indisziplin), was eine Abwendung vom rein mechanisch orientierten Serialismus bedeutet. In diesem Werk werden aber auch weitere Neuerungen eingebracht: Das Ende eines musikalischen Stücks und das Zeitmass werden hier freier gehandhabt. Der Umstand, dass ein musikalisches Werk einen bestimmten Anfang und ein bestimmtes Ende hat, bedeutet nach Boulez eine Art „Einbahnstrasse“⁴⁸⁶, auf der man von einem Punkt zum anderen gehe ohne die Möglichkeit des Abweichens. Abweichen bedeute dagegen die Möglichkeit von „modifizierbaren Entwicklungen und Abläufen“⁴⁸⁷: So beruht das Werk *Marteau sans maître* nicht auf einem linearen Ablauf, sondern auf drei verschiedenen Zyklen, die zwar getrennt komponiert worden sind, aber in der Komposition nicht einfach aufeinander folgen, sondern ineinander verschachtelt werden. Die drei

⁴⁸⁶ Ebd., S. 75.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 75.

Zyklen werden immer wieder durchbrochen, was die Einführung einer weiteren Dimension bewirkt: der Anordnung des Werks in einem „Kreislauf“⁴⁸⁸. Im Finale durchdringen sich die drei Zyklen sogar innerhalb eines Teils. Die zyklische Anlage der Komposition ist nach Boulez ein erster Schritt zum „effektiven Bruch mit der musikalischen Kontinuität“⁴⁸⁹. Die Komposition ist also nicht mehr linear angelegt, sie ist mehrdimensional konzipiert im Sinne verschiedener, nicht linearer Abläufe der drei Zyklen. Der Ablauf der einzelnen Teile ist jedoch noch vorgegeben. Unterstrichen wird das zyklische Denken auch durch das sich in einigen Teilen ständig verändernde Tempo: Es gibt kein einheitlich „fixiertes Zeitmass“⁴⁹⁰ mehr. Das Werk *Marteau sans maître* ist zeitlich und räumlich mehrdimensional, verschachtelt, komplex angelegt.

5.3.3. Das Prinzip der Mobilität: Variabilität statt Einbahnstrasse

Im *Marteau sans maître* (1954) wendet Boulez das „Prinzip der lokalen Indisziplin“ an. Der Komponist hält sich zwar an globale Regeln, in der inneren Struktur bestimmt jedoch die subjektive Wahl des Komponisten die Komposition und nicht vorgegebene serielle Regeln. Die Freiheit, die sich der Komponist nimmt, überträgt Boulez nun auch auf den

⁴⁸⁸ Ebd., S. 75.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 75.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 76.

Interpreten: Boulez interessiert sich für, das was er „Unbestimmtheitsrelation“⁴⁹¹ nennt, als psychologisches Phänomen, womit er die Interpretation eines Werks meint, welche immer auf andere Weise in Erscheinung trete.⁴⁹² In der *Dritten Klaviersonate* (1956/57) entwickelt er das Prinzip der „Mobilität“⁴⁹³: Schon im *Marteau sans maître* widersetzt sich Boulez dem linearen Ablauf eines musikalischen Werkes, indem er es in mehreren Zyklen ineinander verschachtelt. In der *Dritten Klaviersonate* gibt Boulez die traditionelle Struktur der Musik gänzlich auf. Das neue Konzept der Mobilität begründet er mit drei Punkten: Erstens soll der Ablauf eines Werks vielfältig, d. h. nicht eingleisig sein. Zweitens soll die Notation durch Einführung etwa von Parenthesen oder Kursivschrift erneuert werden. Und drittens soll dem Interpreten die Möglichkeit oder Freiheit geboten werden, dass er sich bei jeder Beschäftigung mit dem Werk in eine neue Lage versetzen kann.⁴⁹⁴ Dass der Bruch mit der traditionellen Musik radikal ist, zeigt die neue Notationsart, die die Notenschrift durch Sprachelemente ergänzt, welche die versteckte Unbestimmtheit der Interpretation in traditionellen Kompositionen offenbart und den Interpretationsrahmen ergänzend be-

⁴⁹¹ Ebd., S. 80.

⁴⁹² Ebd., S. 80.

⁴⁹³ Pierre Boulez: Der Begriff der Mobilität. Die Dritte Klaviersonate, Eclat, Domaines. In: Wille und Zufall, a.a.O., S. 92.

⁴⁹⁴ Ebd., S. 92.

stimmt. Die Mobilität bezieht sich jedoch nicht nur auf musikalische Parameter, sondern auch auf den Ablauf eines Werks. Boulez bezeichnet die einzelnen Sätze der *Dritten Klaviersonate* als „Formanten“⁴⁹⁵. Bei einem „Formanten“ ist der Ablauf eines musikalischen Elements als unveränderliche Struktur definiert. Er kann jedoch von aussen her bewegt werden: Die Anordnung der Formanten, ihr Standort innerhalb des Ganzen, ist „variabel“⁴⁹⁶. Die einzelnen Formanten sind also selbständige Teile, die nichts mehr mit der traditionellen Sonatenform zu tun haben, bei der die einzelnen Sätze eine lineare Entwicklung erstellen.⁴⁹⁷ Boulez vergleicht sein so konzipiertes Werk (die *Dritte Klaviersonate*) mit einem Stadtplan:

Ich habe das Werk oft mit einem Stadtplan verglichen: man kann diesen Plan nicht ändern, man nimmt die Stadt so, wie sie ist, aber man hat verschiedene Möglichkeiten, sie zu besichtigen.⁴⁹⁸

Man brauche für das Kennenlernen einer Stadt einen genauen Plan und bestimmte Verkehrsregeln.⁴⁹⁹ Dieses Gerüst – bestehend aus einzelnen Elementen wie Strassen, Gebäuden oder Regeln – übernehmen in Bou-

⁴⁹⁵ Ebd., S. 92.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 92.

⁴⁹⁷ Dennoch verwendet Boulez den Begriff „Sonate“ für ein Werk, das die Sonatenform gerade sprengt.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 93.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 93.

lez' Werken die Formanten, welche zusammen den „Stadtplan“ bilden. Der Weg hingegen, wie man die Stadt besichtigen möchte, ist frei wählbar, aber nicht gänzlich beliebig, weil man sich an gewisse Regeln halten muss und auch die Gebäude und Strassen gegeben sind. So wird Boulez' Werk – ähnlich wie eine Stadt – aus verschiedenen Perspektiven gezeigt. Damit wird aber der traditionelle Werkbegriff aufgelöst. Boulez' Bild der Stadtbesichtigung erinnert an Textstellen aus Ludwig Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen*: Auch bei Wittgenstein ist der Interpret derjenige, der einem Wort eine Bedeutung gibt, weshalb die Bedeutung eines Wortes nicht eindeutig definiert werden kann, sondern vom jeweiligen Gebrauch in der Sprache abhängt.⁵⁰⁰ Man könnte beim Vergleich der beiden Autoren sagen, Boulez vollziehe hier die pragmatische Wende im Sinne Wittgensteins. Die Folge daraus ist, dass bei ihm ein musikalisches Werk „[...] nie ein endgültiges Gesicht haben wird“⁵⁰¹, da ein Interpret als Stadtbesichtiger immer andere Wege wählen wird.⁵⁰²

⁵⁰⁰ „[...] Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.“ Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a. M. 1984, Nr. 43, S. 262.

⁵⁰¹ Pierre Boulez: *Der Begriff der Mobilität*. Die Dritte Klaviersonate, Eclat, Domaines, a.a.O., S. 94.

⁵⁰² Manfred Stahnke weist mit einem Zitat von Umberto Eco darauf hin, dass der Hörer eines seriellen Stücks sein eigenes Bezugssystem aufbauen müsse, da ein allgemein codiertes, wie es in der klassischen Musik vorkomme, fehle. Demnach wird der Interpret für das Verständnis eines seriellen Musikstücks entscheidend, weil er den Zusammenhang oder das Verständnis eines Musikstücks erst aufbaut.

György Ligeti bezeichnet die Wahl des Interpreten in Bezug auf die *Dritte Klaviersonate* als ein „[...] variable[s] Durchfahren des Werks, das immer neue Aspekte derselben Landschaft bietet.“⁵⁰³

Boulez' Kompositionsmethode beruht – wie gezeigt wurde – auf drei Prinzipien: der Wucherung, der lokalen Indisziplin und der Mobilität. Dabei setzt sich Boulez entschieden von dem zur Zeit des Entstehens der *Dritten Klaviersonate* populären Begriff der „Aleatorik“ ab. Er bezeichnet Musik, die rein zufällig konzipiert ist, als „Modeform“⁵⁰⁴ und findet sie „gänzlich uninteressant“⁵⁰⁵. In seinem Essay „Alea“ (1958 erschienen) kritisiert er diese Musik, die alles, was komme, akzeptiere:

Das Versehen ist auch zunächst recht lustig, aber
man wird es doch bald um so rascher leid, als ihm
Erneuerung auf ewig versagt bleibt.⁵⁰⁶

Vgl. Manfred Stahnke: Struktur und Ästhetik bei Boulez. Untersuchung zum Formanten „Trobe“ der Dritten Klaviersonate, Hamburg 1979, S. 165.

⁵⁰³ György Ligeti: Zur III. Klaviersonate von Boulez. In: die Reihe. Information über serielle Musik. Hrsg. von Herbert Eimert. Wien/ Zürich/ London 1959, S. 40.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 95. Boulez kritisiert die Aleatorik mit dem Begriff „Faulheit“. (Ebd., S. 96.) Dies erinnert an Ludwig Hohls „Gesetz der Faulheit“, welches Hohl mit dem Apotheker sowie mit Herrn und Frau Meier beschreibt. Vgl. Kp. 6.3. „Konstantes in Hohls *Notizen* und *Nachnotizen*“.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 95.

⁵⁰⁶ Pierre Boulez: Alea. In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 1. Hrsg. von Wolfgang Steinecke. Mainz 1958, S. 45.

Die vollkommene Auslieferung an den Zufall wird hier als „Versehen“ interpretiert, das in seiner Unbestimmtheit oder „Ungenauigkeit“⁵⁰⁷ keine Erneuerung ermögliche. Boulez sieht aber auch den Umstand, weshalb es zur Aleatorik gekommen sei: Es sei das Bedürfnis gewesen, einen Gegensatz zur seriell vorbestimmten Musik zu setzen. Dies habe man nur radikal lösen können: Es habe einer Zerstörung jeder immanenten Struktur gebraucht.⁵⁰⁸ Man wollte Musik, die eine „Komplexität in steter Bewegung“⁵⁰⁹ war und sich durch keine Regeln vorherbestimmen lasse. Boulez kann sich mit dieser Strömung nicht identifizieren. Für ihn bedeutet Komponieren „[...] von einer Lösung zur anderen – innerhalb gewisser Netze von Wahrscheinlichkeiten – [...]“⁵¹⁰ zu schreiben. Statt des Regelbegriffs benützt Boulez den Begriff „Netz“, der mehr Spielraum als fixe Regeln, aber trotzdem Abgrenzungen ermöglicht. Auch hier wird der Zufall ins Komponieren miteinbezogen, jedoch in einem genau bestimmten Rahmen. Boulez nennt diesen Zufallsbegriff „dirigierten Zufall“⁵¹¹. Ähnlich wie in der indischen Musik, bei der spontane Improvisation als strukturelles Element vorkomme⁵¹², entstehe so nicht wie in aleatorischen Kompositionen Verwirrung

⁵⁰⁷ Ebd., S. 46.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 47.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 47.

⁵¹⁰ Ebd., S. 47.

⁵¹¹ Ebd., S. 49.

⁵¹² Ebd., S. 48.

durch übermäßige Wucherung, sondern es komme zu einer „Überraschung“⁵¹³. Boulez führt den „dirigierten Zufall“ als strukturelles Element in seine *Dritte Klaviersonate* ein: Der Interpret erhält hier die Freiheit, bestimmte Wege oder Interpretationsweisen selbst zu wählen.⁵¹⁴ Dies bedeute für den Komponisten, dass er das Werk nicht von vornherein in seinem Ablauf vollständig bestimmt. Der Spielraum der Interpreten ist dennoch nicht beliebig, weil die Formanten als fixierte Strukturen vorgegeben sind. Der „dirigierte Zufall“ fungiert so als „einkomponierte Mobilität“⁵¹⁵. Verdeutlicht wird diese offene Form der Komposition in dem Werk *Eclat*, das aus sechs Strukturen (Formanten) besteht: Der Solist wandert frei durch den Raum, in dem an sechs Orten jeweils eine Struktur durch eine Instrumentalistengruppe gespielt wird und wählt so – als mobiler Instrumentalist – einen für ihn interessanten Ablauf des Werks aus.⁵¹⁶ Es gibt hier also mehrere vorgegebene Strukturen, die zu einer offenen und doch geleiteten Interpretation führen. Die festgelegte Form, die sechs Formanten, sowie das Prinzip der lokalen Indisziplin führen im Sinne orientalischer Musik⁵¹⁷ zu einer variablen Form:

⁵¹³ Ebd., S. 49.

⁵¹⁴ Pierre Boulez: Der Begriff der Mobilität. Die Dritte Klaviersonate, *Eclat*, *Domaines*, a.a.O., S. 96.

⁵¹⁵ Ebd., S. 98.

⁵¹⁶ Ebd., S. 99.

⁵¹⁷ Pierre Boulez: *Alea*, a.a.O., S. 53.

Wenn wir eine vollkommene Variabilität und Relativität der Struktur erstreben, müssen wir einen – zumal in seiner Zeit und seinen Intervallen – nicht homogenen Raum verwenden. Die Entwicklung der gegenwärtigen Musik beweist, dass in stets zunehmendem Masse Begriffe herangezogen werden müssen, die von vornherein und schon ihrem eigenen Prinzip nach variabel sind.⁵¹⁸

In Boulez' Werken werden die variablen Elemente immer wichtiger. So bezieht sich die Variabilität nicht nur auf die Interpretationsmöglichkeiten und den Ablauf eines Werks, sondern auch auf die Zeit: Boulez schreibt Werke, in denen z.B. für ein Klavier ein fixes Tempo vorgegeben ist, welches von einem anderen Klavier mit variablem Tempo überlagert wird. So wird die Homogenität des zeitlichen Ablaufs durchbrochen: Die Zeit wird quasi aufgehoben, da es kein einheitliches Mass mehr gibt.

Im Gegensatz zu Schönberg und Webern betitelt Boulez seine mittleren und späten Werke nie mit *Variationen*. Dies zeigt einerseits, dass er sich von den klassischen Werkbezeichnungen, andererseits aber auch vom musikalischen Variationsbegriff distanziert, der traditionell als Thema oder Reihe mit Variationen oder Ableitungen verstanden wird. Auf die

⁵¹⁸ Ebd., S. 53.

Frage von Deliège, ob der Titel des Werks *Figures, Doubles, Prismes* nicht einfach ein Äquivalent zum Wort „Variation“ sei, antwortet Boulez, der Titel könne zwar wohl mit Variation gleichgesetzt werden, was aber nicht bedeute, dass eine „Variationsform“ vorliege.⁵¹⁹ Die Bedeutung des Begriffs „Variation“ in seiner weiten Auslegung umschliesse wohl die Titelwörter seines Werks. Der enge Variationsbegriff hingegen, der in der Musik eine „Reihe von getrennten Variationen“⁵²⁰ bedeute, ist dem Werkverständnis von Boulez entgegengesetzt: Letzterer will in seinem Werk *Figures, Doubles, Prismes* herkömmliche Variationen, auch im Sinne der seriellen Varianten, vermeiden, da sie einen linearen und festgelegten Ablauf eines musikalischen Werks bedeuten. In seinem Werk soll sich die Form ständig ändern, die drei Aspekte („Figur“ als Original, „Double“ und „Prisma“ als Ableitungen) sollen in einem gegenseitigen Austausch und in einer permanenten Wechselwirkung stehen.⁵²¹ Boulez vermeidet daher den Begriff „Variation“, dieser habe

[...] eine zu festgelegte Nebenbedeutung, und ich ziehe es vor, Worte zu ersinnen oder Worten wieder einen Sinn zu geben, den sie verloren haben. Ich möchte das Wort Variation nicht so verwenden, wie es erklärermassen gebraucht wird, weil meine Form sehr wenig mit der der

⁵¹⁹ Pierre Boulez: Neue formale und orchestrale Perspektiven, *Figures, Doubles, Prismes*. In: Wille und Zufall, a.a.O., S. 117.

⁵²⁰ Ebd., S. 117.

⁵²¹ Ebd., S. 117.

Variation zu tun hat. In manchen Fällen könnte man meine Variation auch Tropen nennen. Warum also der Titel Variation, wenn die Variation selbst nicht genau dem Begriff Variation entspricht?⁵²²

Boulez erweist sich nicht nur in seinen musikalischen Kompositionen als sehr genauer Denker, er ist auch in der Wahl seiner Begrifflichkeit sehr präzise. So verwendet er den Begriff „Variation“ nicht einfach in einer anderen Bedeutung, sondern setzt lieber einen neuen Begriff dafür. Dass die propagierte musikalische Art des Veränderns wenig mit der traditionellen variativen Veränderung im Sinne eines Themas mit Variationen zu tun hat, zeigt sich in Boulez' Konzept der Mobilität, das ein netzartiges Ineinanderflechten vorgegebener Strukturen bedeutet. Es gibt hier keine musikalische Entwicklung, das verändernde Element liegt in den verschiedenen Möglichkeiten, ein Werk zu spielen. Es wird hier auch nichts zergliedert und wieder neu zusammengesetzt, wie dies in der variierenden Veränderung der Fall ist. Die Veränderung liegt im Spannungsbogen zwischen konstanten und variablen Elementen.

5.4. Foucaults Interpretation der variablen Veränderung von Boulez

Es wurde gezeigt, dass sich Boulez sowohl von der variativen Veränderung als auch von der ausschliesslich variierenden Veränderung distan-

⁵²² Ebd., S. 118.

ziert. Dafür konzipiert er eine Form der variablen Veränderung. Michel Foucault weist in seinem Aufsatz *Pierre Boulez oder die aufgerissene Wand*⁵²³ darauf hin, dass die Musik zwischen 1952 und 1956 vom Diskurs der damaligen Zeit vernachlässigt wurde. Dabei habe gerade hier „eine der grossen Transformationen der Kunst des 20. Jahrhunderts“⁵²⁴ stattgefunden. Genau wie die Malerei, Architektur, Philosophie oder Linguistik sei auch die Musik durch die intensive Auseinandersetzung mit dem „Formalen“⁵²⁵ geprägt gewesen:

Die Kämpfe um das Formale gehören zu den
Hauptzügen der Kultur des 20. Jahrhunderts.⁵²⁶

Boulez setzt sich – wie oben gezeigt wurde – entschieden von jeglicher thematisch ausgerichteten Musik ab. Gerade seine frühen seriellen Werken sind allein durch formale Elemente bestimmt. Später führt er wieder eine subjektive Entscheidungsfreiheit in der freien Kombination vorgegebener Elemente ein, welche er als Kontrapunkt zum rein Mechanischen (Maschine) betrachtet. Foucault nennt die individuell und

⁵²³ Michel Foucault: *Pierre Boulez oder die aufgerissene Wand*. In: *Musik-Konzepte* (Heft 89/90). Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1995, S. 3-6. Erschien zuerst am 2. Oktober 1982 im *Nouvel Observateur*, deutsch in: *Dry. Ein Magazin*. Berlin 1983.

⁵²⁴ Ebd., S. 3.

⁵²⁵ Ebd., S. 4.

⁵²⁶ Ebd., S. 4.

doch formal bestimmte Grundkonstellation von Boulez Werken eine „Lektion gegen die Kategorie des Universalen“⁵²⁷:

Nicht der Aufstieg zum höchsten Standort, nicht der Zugang zum umfassendsten Gesichtspunkt gibt uns am meisten Klarheit. Das kräftige Licht kommt von der Seite, daher, zusammengebracht, ein Abstand mit einem Satz überwunden wird.⁵²⁸

Mit dem Begriff „Kategorie des Universalen“ verweist Foucault auf die Methode des induktiven Schliessens: Aus einer Menge von Daten eines umfassenden Forschungsprojekts soll eine „Klarheit“, eine vereinfachte Zusammenfassung – diese kann eine Regel oder ein wissenschaftliches Gesetz sein – ermittelt werden. Das „Licht“, die Klarheit, entstehe jedoch nicht auf diesem Weg: Es komme von der Seite und könne plötzlich, „mit einem Satz“, das zu Untersuchende aufzeigen. Boulez versuche nicht aus der Vergangenheit einen „fixen Modul“⁵²⁹ auszuwählen und diesen mit einer klassizistischen Struktur durch die aktuelle Musik hindurch zu „variieren“⁵³⁰. Boulez schreibe keine neuen Variationen zu einem traditionellen Formtyp. Er will – so Foucault – vielmehr sein Material so durcharbeiten, dass „[...] nichts darin fest bleibt, weder das

⁵²⁷ Ebd., S. 4.

⁵²⁸ Ebd., S. 4-5.

⁵²⁹ Ebd., S. 5.

⁵³⁰ Ebd., S. 5.

Gegenwärtige noch das Vergangene.“⁵³¹ Seinen Werken sei ein „dynamisches Prinzip“⁵³² zu Grunde gelegt, das selbst die Gegenwart in Bewegung bringen soll. Dabei resultierten bei Boulez keine neuen kanonischen Formen, seine Werke seien vielmehr allein durch das „Prinzip der vielfältigen Beziehungen“⁵³³ konzipiert. Es ist daher möglich, dass für den Interpreten oder Zuhörer durch eine gewählte Form plötzlich „Klarheit“ entsteht, ohne dass die Gesamtstruktur des Werks analytisch durchschaut worden ist.⁵³⁴

Boulez kennt neben dem Prinzip der Wucherung auch das der Verweigerung. Foucault sieht im letzteren einen Akt des Zerstörens: Boulez habe gesagt, er wolle einen musikalischen Gegenstand wie eine Wand aufreissen, was Foucault als Selbstzerstörungsakt interpretiert, der jedoch wieder einen neuen Betrachtungszugang ermögliche.⁵³⁵ Boulez kenne zwar die Musikgeschichte, sehe sie jedoch nicht als zu modifizierenden oder entwickelnden Gegenstand an, sondern als Möglichkeit des steten Veränderns durch Zerstörung und neue Zusammensetzung. So würde bei Boulez eine „[...] doppelte gleichzeitige Transformation der

⁵³¹ Ebd., S. 5.

⁵³² Ebd., S. 5.

⁵³³ Ebd., S. 5.

⁵³⁴ Ein ähnliches Konzept des Werkzugangs kennt Ludwig Hohl, was im folgenden Teil über Hohl dargelegt wird.

⁵³⁵ Ebd., S. 5.

Vergangenheit und Gegenwart stattfinden. Zudem herrsche die „[...] Kraft, die Regeln im selben Akt zu durchbrechen“⁵³⁶, wie sie ins Spiel gebracht worden seien. Nach Foucault ist demnach ein musikalisches Werk von Boulez ein sich immer wieder zerstörender und neu zusammensetzender Akt; es existierten nur die verschiedenen Zugänge zu einem Werk, das Werk – als Einheit – gebe es nicht.

Foucault schliesst aus seinen Betrachtungen, dass in Boulez' Kompositionen eine entscheidende Wende zur Tradition stattgefunden habe:

Die Figuration selbst kann, im Hinblick auf das Variationsprinzip, nicht mehr die klassischen Regeln der kanonischen Entwicklung beibehalten; die Strenge in der gegenseitigen Abhängigkeit solcher Figuren gehorcht jetzt anderen Kriterien der Umwandlung, gemäss einer sehr ausgearbeiteten Asymmetrie. In enger Verbindung mit den beiden klassischen Dimensionen der Polyphonie (der horizontalen und vertikalen) existiert inskünftig eine Art diagonaler Dimension, bei der die Charakteristiken in variablen Verwandtschaftsgraden zueinander stehen.⁵³⁷

Boulez breche mit dem klassischen Variationsprinzip, das auf einer thematischen Entwicklung beruhe: Hier geschehe die „Umwandlung“ nicht mehr mittels der horizontalen und vertikalen Dimensionen, es herrsche eine „diagonale Dimension“ vor. Das Diagonale, so kann man

⁵³⁶ Ebd., S. 6.

vermuten, verbindet die horizontale und vertikale Dimension, indem sie beide in sich aufhebt; sie ist eine dritte Dimension, die von einem ganz anderen Betrachtungsort kommt: Hier beruht die Umwandlung darauf, dass Charakteristiken in „variablen Verwandtschaftsgraden“ zueinander stehen. Ein Thema – ein gemeinsamer Ausgangspunkt – existiert nicht mehr. Das Gemeinsame wird durch ein Moment der Ähnlichkeit abgelöst, der als stete variable Veränderung aus einer vorgegebenen Menge an Merkmalen – das sind musikalische Gesetze und Formanten – zufällig neue Kombinationen ermöglicht.

Sowohl in Foucaults Prinzip der „vielfältigen Beziehungen“ wie auch in anderen pragmatisch orientierten Denkansätzen des 20. Jahrhunderts zeigen sich Parallelen zu Boulez' Musikverständnis. Dass Boulez' musiktheoretische Überlegungen durchaus in einem grösseren philosophischen Rahmen zu verstehen sind, lässt sich aus einer Bemerkung bezüglich der Relativität des Begriffs „Wahrheit“ schliessen:

Wir sprechen heute eher von Interessenverlagerungen als vom einbahnigen Fortschritt; statt auf eine Wahrheit, beziehen wir uns lieber auf den Zusammenhang und Zusammenhalt eines Denksystems, das hinsichtlich seiner Ursprünge, Mittel und Resultate in sich folgerichtig ist; und das

⁵³⁷ Pierre Boulez: Musikdenken heute 1. Hrsg. von Ernst Thomas. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V. Mainz 1963, S. 23.

grosse Absolute sehen wir als eine völlig relative Summe kleiner Absoluter ... Nicht mehr Wahrheit hier – Irrtum dort; stattdessen vielleicht auf allen Seiten Irrtümer, die zur Bildung einer mehrgesichtigen und wandelbaren Wahrheit beitragen.⁵³⁸

Boulez betrachtet die Wahl von Ansichten individueller Persönlichkeiten als den entscheidenden Beitrag für einen vielschichtigen Wahrheitsbegriff. In seinem Konzept der Mobilität wird das Wählen absolut; sie fungiert als Grundprinzip seiner Musik. Das Suchen nach stets neuen Zugängen zu einem Gegenstand erinnert an das Sokratische Suchen nach Wahrheit, das endlich in einer Aporie endet. Der stete Zweifel bedeutet dabei für Boulez eine möglichst „vollständige Lösung vom Automatismus in den Beziehungen zu ,anderen“⁵³⁹, seien es vorbestimmte Ansichten oder festgesetzten Bestimmungen. Das so genannt „Natürliche“, das jedes Werk umgebe, sobald es aufgehört habe, in Bewegung zu sein, solle „demaskiert“⁵⁴⁰ werden. Boulez verwendet das Bild des Spinnennetzes, welches das Werk einzuhüllen droht.⁵⁴¹ Ebenso wie Foucault verurteilt Boulez jegliche Stagnation von Kunst. Dabei beruhe die Bewegung in der Kunst – ähnlich wie bei Musil – auf der „Wechselwir-

⁵³⁸ Pierre Boulez: *Musikdenken heute 2*. Hrsg. von Ernst Thomas. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik VI. Mainz 1985. S. 32.

⁵³⁹ Ebd., S. 34.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 34.

⁵⁴¹ Ebd., S. 34.

kung zwischen Rationalität und Affektivität“⁵⁴². Kunst ist demnach sowohl Gedanke wie auch Bild und wird so – als bildhafte Kunst – unbestimmt bleiben müssen, da sie nicht allein auf dem Denken basiert. Sie ist allein mit der Ratio nicht fassbar. Die „Dialektik des Denkens“⁵⁴³ zwischen Emotionalem (Affektivem) und Rationalem führt bei Boulez – nach einer Phase seriell-technisch geprägter Musik – zu seiner Konzeption der individuellen Wahlfreiheit bei der Interpretation seiner Werke. Gleichzeitig wird durch diese stetige Bewegung einer Verfestigung von Musik entgegengewirkt: Boulez’ Werke sind prozesshafte, von allen Richtungen her interpretierbare und doch nicht beliebig gesetzte Kunstwerke. Das Prinzip der variablen Veränderung trifft in einem ähnlichen Sinn auch für die *Notizen* und *Nachnotizen* von Ludwig Hohl zu.

⁵⁴² Ebd., S. 54.

⁵⁴³ Ebd., S. 54.

6. LUDWIG HOHL

Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung des Schweizer Autors Ludwig Hohl (1904-1980) gehören zu den wenigen Werken, welche zur Lebzeit des Autors – wenn auch unter schwierigen Umständen – publiziert worden sind. *Die Notizen* können als Weiterführung von *Nuancen und Details* (erschieden 1939 und 1942) gelten. Hohl schrieb *Die Notizen* in den drei Jahren seines Aufenthaltes in Holland (1934-36), ordnete und überarbeitete sie dann jedoch jahrelang, bis sie in zwei Bänden (1944 und 1954) unter erschwerten Bedingungen gedruckt werden konnten.⁵⁴⁴ Das zweite mit den *Notizen* im Zusammenhang stehende Werk, *Von den hereinbrechenden Rändern, Nachnotizen* (geschrieben 1949-1951), ist ein postum veröffentlichtes Buch (erschieden 1986). In seinem kurzen autobiographischen Text *Mein Weg* nennt Hohl die Phasen der Entstehung der beiden Werke die Höhepunkte seiner „schöpferischen Potenz“⁵⁴⁵.

⁵⁴⁴ Die *Notizen* sind erstmals im Artemis Verlag Zürich erschienen. Sie werden im Folgenden nach der einbändigen Taschenbuchausgabe zitiert, die 1984 beim Suhrkamp Verlag erschienen ist.

⁵⁴⁵ Ludwig Hohl: *Mein Weg* (1955). In: Mut und Wahl. Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Johannes Beringer. Frankfurt a. Main 1992, S. 83.

6.1. Die *Notizen*

Hohls *Notizen* sind kleine und kleinste literarische Einheiten – Hohl nennt sie in seiner 1980 geschriebenen Einleitung zu den *Notizen* „Stücke“⁵⁴⁶ –, die ursprünglich in der „chronologischen Reihenfolge ihres Entstehens“⁵⁴⁷ geordnet waren. Die einzelnen Stücke wurden dann später überarbeitet, aussortiert und nach „rein thematischen Gesichtspunkten“⁵⁴⁸ angeordnet. Hohl nennt dieses Umgestalten der *Notizen* einen „Umbau“ oder eine „Aufteilung“, die den Eindruck erwecken soll, die Texte seien „gleichzeitig“ entstanden.⁵⁴⁹ Mit dem Begriff „gleichzeitig“ wird der rein thematische Aufbau hervorgehoben, der den Zeitfaktor, die chronologisch-lineare Entstehung des Werks, untergraben soll.

Die einzelnen Stücke sind in zwölf thematisch geordnete Teile gegliedert, die jeweils mit einem kurzen Titel – meist ist es nur ein Wort – überschrieben sind. Die Stücke in den einzelnen Teilen sind durchnummeriert, die Nummerierung beginnt mit einem neuen Teil jeweils wieder von vorne. Der „Umbau“ der *Notizen* zu der jetzigen Ausgabe sei – so Hohl – aus dem „[...] Willen entstanden, dem Ganzen eine [...] Struktur zu geben.“⁵⁵⁰ Die „Struktur“ muss – Hohl schaltet ja das ent-

⁵⁴⁶ Ludwig Hohl: *Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung*. Frankfurt am Main 1984, Einleitung des Autors, S. 5.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 5

⁵⁴⁸ Ebd., S. 5

⁵⁴⁹ Ebd., S. 5.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 5.

stehungsgeschichtliche Moment aus – inhaltlicher oder formaler Art sein. Dabei betont Hohl, dass das Werk („was immer es sei“⁵⁵¹) nur als „Ganzes“, als „Einheitlichkeit“⁵⁵² erfasst werden könne. Wieder wird das umfassende, nicht lineare, unzeitliche Moment der *Notizen* betont. Dass die Struktur und damit die einheitliche Form der *Notizen* für Hohl ausserordentlich wichtig ist, zeigt sich zudem darin, dass er sich entschieden dagegen wehrt, sein Werk eine „Sammlung von Aphorismen“⁵⁵³ zu nennen.⁵⁵⁴ Die *Notizen* sind also nicht als lose Zusammenstellung unzusammenhängender Gedanken gedacht, was doch der Titel *Die Notizen* provozieren könnte.

Im Folgenden soll der Begriff der Veränderung in den *Notizen* untersucht werden. Es wird sich zeigen, dass in Hohls *Notizen* – ähnlich wie in Boulez musikalischen Kompositionen – die variable Veränderung zentral ist.

⁵⁵¹ Ebd., S. 5.

⁵⁵² Ebd., S. 5-6. Für Hohl war es daher sehr schlimm, dass das Werk zuerst in zwei separaten Teilen erschienen ist, welche zudem noch in einem Abstand von zehn Jahren gedruckt wurden.

⁵⁵³ Ebd., S. 6.

⁵⁵⁴ Zur Gattungsfrage der *Notizen* vgl. Ulrich Stadler: „Die Notizen“ oder Von der unerreichbaren Vollendung einer Sammlung. Versuch einer Gattungsbestimmung. In: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München Januar 2004 (Heft 161), S. 43-59, insbesondere S. 45-49.

6.2. Veränderung in Hohls *Notizen*

6.2.1. Arbeit als Veränderung

Der erste Teil „I. Vom Arbeiten“ zeigt und veranschaulicht Hohls Arbeitsbegriff. Dabei ist Hohls Begriffsbestimmung sehr genau. Seine Vorgehensweise ist ungewöhnlich: Er zeigt den Begriff „Arbeit“ von verschiedenen Seiten und gibt uns mit vielen Anschauungen Beispiele für seine theoretischen Bestimmungen. Daraus resultiert so etwas wie ein Wegweiser, der in eine bestimmte Richtung zeigt, aber den Weg als solchen nicht bestimmt.

Arbeiten ist für Hohl eine wesentliche Bestimmung des Menschen: In der Arbeit liege der „Wert“⁵⁵⁵ des Menschen. Dabei müsse der Mensch den „Wert“ wollen: Nur so komme der Mensch zum „Wert“.⁵⁵⁶ Der Mensch hat also als Mensch zwar die Veranlagung, Wert zu bekommen, die Initiative hingegen, ein wertvolles Leben zu führen, muss vom einzelnen Menschen selber kommen. Dies bedeutet, dass er sich aktiv, produktiv verhalten soll, indem er seine eigenen Möglichkeiten voll ausschöpft. Kinder – so Hohl – stehen mitten in ihren voll ausgeschöpften Kräften, was er als höchstes Bild für Arbeiten anführt.⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Ebd., I, Nr. 3, S. 12.

⁵⁵⁶ Ebd., I, Nr. 3, S. 12.

⁵⁵⁷ Ebd., I, Nr. 3, S. 13.

Hohl vergleicht die Arbeit mit der Bewegung: „Arbeit ist Bewegung..., *aber die unsrige*.“⁵⁵⁸ Wir sind also dafür verantwortlich, dass unsere eigene Bewegung zu Stande kommt. Sie erfolge von innen nach aussen:

„Arbeit ist immer ein Inneres; und immer muss sie nach einem Aussen gerichtet sein.“⁵⁵⁹

Bei Hohl ist die Arbeit auf ein Äusseres gerichtet: Damit eine Bewegung ausgeführt werden kann, braucht es einen Durchbruch aus dem eigenen Inneren, es braucht einen Bezug auf etwas Fremdes, worauf hin sich die Arbeit bewegt oder richtet.

Zur Arbeit als Bewegung fügt Hohl einen dritten Begriff hinzu, die Veränderung. Eine Veränderung müsse, damit sie auch die volle Kraft zum Akt des Veränderns habe, gebündelt, zielgerichtet verlaufen. Hohl zeigt uns mit einem Bild die wesentliche Bedingung für Arbeit, Bewegung oder Veränderung: Wenn ein Monteur auf einer Leiter stehend an der Zimmerdecke etwas verändern wolle, dürfe nicht gleichzeitig auch die unter seinen Füßen stehende Leiter verändert werden, ansonsten stürze der Monteur ab und die geplante Veränderung an der Decke

⁵⁵⁸ Ebd., I, Nr. 3, S. 13.

⁵⁵⁹ Ebd., I, Nr. 15, S. 19. Hohl setzt oft innerhalb einer Notiz eine Textpassage in Anführungszeichen. Er markiert so Zitate, die er aber nicht weiter bestimmt, oder er verstärkt damit die Imperativfunktion oder das Dialogische der Aussage. In obiger Notiz ist nicht klar, ob die Anführungszeichen ein Zitat oder eine Imperativmarkierung anzeigen.

könne nicht zu Stande kommen.⁵⁶⁰ Die Ausgangsbedingungen müssen nach Hohl geregelt – vielleicht sogar starr – sein, damit von dieser Plattform aus etwas entstehen kann. Es kann nicht alles Bewegung, Veränderung sein, ansonsten läuft sich diese tot. Es liegt im Wesen einer Struktur – im obigen Bild ist dies die unbewegte Leiter –, dass sie genau fixiert sein muss. Fixpunkte als Bedingung der Möglichkeit für Veränderung kennt auch Boulez: Er vergleicht, wie gezeigt wurde, seine Kompositionen mit einem Stadtplan, in welchem Strassen und Gebäude als Konstanten vorgegeben sind. Die Leiter in Hohls Anschauung als gegebenes, unveränderliches, die Struktur bestimmendes Element, gleicht einem solchen Stadtplan, welcher in Boulez' Kompositionen durch Formanten festgelegt ist. Nur wenn diese unveränderliche Voraussetzung gewährleistet ist, kann man arbeiten, bzw. sich in einer Stadt orientieren. Was aber könnte das unveränderliche Element, das als Bedingung für schöpferisches Arbeiten vorhanden sein muss, in Hohls *Notizen* sein?

Während die eine unserer Bewegungen verändernd, schöpferisch – das heisst Arbeit – ist, müssen die anderen Bewegungen unseres Alltags mechanisch geschehen – das heisst das Gegenteil von Arbeit sein –, damit sie die das Arbeiten ermöglichende *Basis* bilden.⁵⁶¹

⁵⁶⁰ Ebd., I, Nr. 17, S. 19.

⁵⁶¹ Ebd., I, Nr. 17, S. 20.

Die Leiter, das festgelegte Element, steht für die Alltagsarbeiten, die Hohl nicht zum wirklichen Arbeiten zählt, und die man daher auf ein Minimum reduzieren müsse, um schöpferisch arbeiten zu können.⁵⁶² Hohl erwähnt Lenins jahrzehntelange Aufenthalte in Bibliotheken: Ohne jegliche Skandale habe er, äusserlich wie ein Bürger lebend, in Bibliotheken verbracht und dann die Welt verändert. Auch Kant habe nur durch seinen äusserlich geregelten Tagesablauf so schöpferisch sein können.⁵⁶³ Veränderung bedarf also – wenn man Hohls obige Beispiele betrachtet – genau fixierter Elemente oder Grundkonstellationen. Dazu passt auch Hohls Ansicht, kein Mensch könne gleichzeitig an mehreren Stellen arbeiten.⁵⁶⁴ Dies würde beim Menschen das Minimum an Alltagsarbeiten erhöhen, wodurch mehrere Leitern erforderlich wären, wehalb die wirkliche Arbeit gegen Null tendieren würde. Dass Hohl mit „schöpferisch“ die geistige oder künstlerische Veränderung allein meint, wird durch das Beispiel mit dem Monteur und den Kindern widerlegt. Arbeiten heisst nach Hohl: Seine vollen Möglichkeiten nützen oder: Jeder soll „nach seinem Mass“⁵⁶⁵ arbeiten.⁵⁶⁶

⁵⁶² Ebd., I, Nr. 17, S. 20.

⁵⁶³ Ebd., I, Nr. 17, S. 20.

⁵⁶⁴ Ebd., I, Nr. 17, S. 20.

⁵⁶⁵ Ebd., I, Nr. 17, S. 21 (Fussnote).

⁵⁶⁶ Ebd., I, Nr. 3, S. 13 sowie Fussnote zu Nr. 17, S. 21.

Mit dem Bild von Frau Meier zeigt Hohl, was nicht schöpferisch, was keine wirkliche Arbeit ist: Frau Meyer verändert zwar fortwährend die Gegenstände ihres Hausrats, aber sie verändert nichts an sich selbst.⁵⁶⁷ Sie konzentriert alle ihre Kräfte auf die äusseren Dinge, ihre eigenen schöpferischen Kräfte „vergeudet“⁵⁶⁸ sie. Nach Hohl liegt die Tragik dieses Daseins darin, dass Frau Meyer sehr wohl ein „wertvolleres Leben“⁵⁶⁹ führen könnte. Hohl nennt ihr Leben eine „Schande“⁵⁷⁰ und führt es auf Faulheit oder mangelnde Eigeninitiative zurück. Wie aber soll man ein schöpferisches Leben führen? Hohl gibt einen klaren Weg des Erfolgs vor:

(Du hast die grosse Idee, dein Leben zu ändern
[und haben nicht die meisten sie?]; so lass die
grosse Idee zerfallen in die ihr entsprechenden
Teil-Auffassungen [wie viele gelangen so weit?];
tue diese einzelnen Dinge [langsam, im Masse
deiner Möglichkeit, *deiner* Kräfte nur, eins nach
dem andern]: Dein Leben ist geändert.)⁵⁷¹

Oder:

Die grosse Idee,
Die kleinen Ideen,
Die kleinen Taten,
und keine vierte Stufe, nichts anderes mehr.⁵⁷²

⁵⁶⁷ Ebd., I, Nr. 17, S. 22-23.

⁵⁶⁸ Ebd., I, Nr. 17, S. 22.

⁵⁶⁹ Ebd., I, Nr. 17, S. 21 (Fussnote).

⁵⁷⁰ Ebd., I, Nr. 17, S. 21.

⁵⁷¹ Ebd., I, Nr. 20, S. 27.

⁵⁷² Ebd., I, Nr. 20, S. 26.

Die grosse Idee, die als „grosse Tat“ daherzukommen scheint, existiert – so Hohl – nur „im Fernanblick“⁵⁷³. Im Gegensatz zu einer solchen Konzeption von der grossen Idee steht das Arbeiten, welches etwas vollbringen will. Und der Weg dazu führe nur über die kleinsten Schritte, die meistens mühsam vollbracht werden müssten.⁵⁷⁴ Die „grosse Tat“, welche die drei Stufen auf einen Schlag vereint, gebe es dabei gar nicht: Sie ist, wenn die drei Stufen vollbracht worden sind, schon geschehen!⁵⁷⁵ Der Sinn des Arbeitens liege demnach im Arbeitsprozess selber. Und dieser muss je individuell vollbracht werden. Niemand kann dies für einen anderen tun. Weshalb aber ändert ein solches Arbeiten das eigene Leben?

Zum einen ist nach Hohl die schöpferische Veränderung die einzige Bewegung, die sich dem Stagnieren, dem Tod entgegensetzt. Zum anderen ist Veränderung ein Weg, um zu einer vertieften Selbsterkenntnis zu gelangen. Diese Errungenschaften aber führen – wie Hohl in zahlrei-

⁵⁷³ Ebd., I, Nr. 20, S. 27.

⁵⁷⁴ Ulrich Stadler weist mit einem Zitat von Hans Blumenberg, welches das Buch als Einheit stiftende Macht bezeichnet, auf Hohls „Zettelwirtschaft“ hin, die den Autor vor der „[...] Verführungskraft, das Ganze mit ‚einem Wurf‘ allein schon durch die Buchgestalt eingelöst zu bekommen [...]“, geschützt habe. (Ulrich Stadler: „Die Notizen“ oder Von der unerreichbaren Vollendung einer Sammlung. Versuch einer Gattungsbestimmung, a.a.O., S. 53.) Hohls *Notizen* als ein Werk der kleinen Texte oder „Taten“ veranschaulichen seinen oben zitierten schöpferischen Arbeitsprozess.

⁵⁷⁵ Ludwig Hohl: Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung, a.a.O., I, Nr. 18, S. 24.

chen Notizen festhält – über einen sehr anstrengenden, mühsamen Weg.⁵⁷⁶ Der Weg ist Arbeit, die „dein“ Leben ändern soll. Hohl zeigt den Vorgang an einem Gleichnis: Ein Mann bestieg auf unendlich mühsamer Weise, aber „unermüdlich“, den Weg zu einem Grat eines Berges. Oben angekommen, begegnete diesem Mann eine Gestalt, obwohl er wusste, dass dort oben niemand ausser ihm selbst sein konnte. Er floh bergabwärts. Doch trieb es ihn bald wieder auf denselben Grat, wo ihm abermals dieselbe Gestalt begegnete und er wieder die Flucht ergriff. Dies wiederholte sich viele Male. Da erkannte er, als er endlich am Grat stehend schauen konnte, dass die Gestalt er selber war:

[...] ihm war eine neue Gewalt gegeben und er würde notwendigerweise die Welt verändern.
Er war nicht nur ein Spiegel, sein Ebenbild, sondern auch – sein Sohn.⁵⁷⁷

Der Schluss des Gleichnisses erinnert an mystische Texte des Mittelalters: Selbsterkenntnis war hier oft verbunden mit einer Neuwerdung des Menschen: Ein zweiter Adam geistiger Natur wurde geboren. In Hohls Gleichnis ist der neue Mensch zugleich Gegenwart und Zukunft, Vater und Sohn. Er hat die Zeitlichkeit des Lebens überwunden. Ihm wurde

⁵⁷⁶ Für Hohl selber bedeutete Schreiben mühsames Arbeiten. Zu Hohls „Schreibmühen“ vgl. Ulrich Stadler: „Die Notizen“ oder Von der unerreichbaren Vollen-
dung einer Sammlung, a.a.O., S. 44-45.

⁵⁷⁷ Ludwig Hohl: Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung, a.a.O., I, Nr. 27, S. 32.

die Ewigkeit geschenkt. Weshalb aber wird er jetzt mit der neuen „Gewalt“ die Welt „notwendigerweise“ verändern? Wer die Veränderung im Sinne des obigen Zitats erfahren hat, wird – so Hohl – notwendigerweise sein Leben unter dem Prinzip der Veränderung, welches im kommenden Kapitel genauer untersucht wird, fortführen:

Dass wir aus dem Leben hinaus in den Tod hinüber nichts mitnehmen können, weiss jeder; aber wer weiss die ebenso grosse Wahrheit, dass wir auch ins Leben hinein nichts mitgebracht haben von irgendeinem *Wert*? Alles, was irgendeiner mitbringen konnte, waren Bedingungen; die Werte, wenn er welche haben wollte, musste er von Stunde zu Stunde, von Minute zu Minute, *erzeugen*.

Denn Werte können nicht aufbewahrt werden. Das ist ja eben der Sinn aller Veränderung: die nicht aufzubewahrenden Werte immer wieder gegenwärtig zu machen.

Du brennst: die Flamme ist der Wert.⁵⁷⁸

Werte sind hier aktuelle Zustände, die nur in der Aktualität des Erlebens überhaupt sich bilden können. Mit dem Bild der Flamme als Metapher für den inneren Wert zeigt Hohl den notwendig auf stete Veränderung angewiesenen Akt: Stirbt die Flamme, ist auch der Akt des Brennens,

⁵⁷⁸ Ebd., I, Nr. 45, S. 38. Mit der Flamme nimmt Hohl Bezug auf ein Zitat von Heraklit, das er an einer anderen Stelle in den *Notizen* wieder aufnimmt (II, Nr. 170, S. 121). Hohl zitiert hier – wie in anderen Notizen auch – Heraklit, der für ihn eines der grossen denkerischen Vorbilder war. Dies zeigt sich insbesondere auch

der Wert, zu Ende. Hohl stellt dem ersten Teil *Vom Arbeiten* ein in griechischer Schrift abgedrucktes Zitat von Heraklit voran. Die von ihm ausgewählte Übersetzung von Diels folgt erst 27 Seiten später in einer Fussnote und lautet: „Der Seele ist das Wort [Weltvernunft] eigen, das sich selbst mehrt.“⁵⁷⁹ Hohls eigene Übersetzung lautet:

Wer wirklich arbeitet, kann nicht mehr aufhören
zu arbeiten.⁵⁸⁰

Hohls eigene Übersetzung zeigt eindrucksvoll den sich vermehrenden Prozess, der im aktuellen Zustand erst seinen Wert bekommt. Die Flamme des Mannes, der sich auf dem Grat des Berges befindet, brennt. Das Feuer ist seine Gewalt, durch welche er stets den erlebten Zustand der Selbsterkenntnis erreichen will. Lässt er die Flamme ausgehen, stirbt auch sein durch mühsame Arbeit errungener „Wert“.

6.2.2. Das Paradox der unveränderlichen Veränderung

Hohl stösst in seinen Überlegungen auf ein schwieriges Paradox bezüglich des Begriffs „Veränderung“:

daran, dass er dem ersten Teil seines Werks *Die Notizen* ein Zitat von Heraklit voranstellt.

⁵⁷⁹ Ebd., I, Nr. 42, S. 36.

⁵⁸⁰ Ebd., I, Nr. 42, S. 36.

Dass die Welt sehr wenig durch den Geist, durch die menschliche Tätigkeit geändert wird, wissen wir ganz genau. Aber: *wie klein* auch die durch den Geist geschehene Veränderung sei, wir wissen, *dass darin das ganze Leben*, darin allein der Wert ist.⁵⁸¹

Wir wissen nach Hohl zweierlei: Die Welt kann durch den „Geist“, die menschliche Tätigkeit, nur sehr wenig verändert werden. Dennoch will der arbeitende Mensch Veränderung anstreben, weil dies allein der Sinn oder Wert des Lebens ist. Wir wissen einerseits um das beinahe Unmögliche der Weltveränderung, andererseits zugleich auch um die Bestimmung des Menschen, die in dem Bestreben nach Veränderung liegt. Gemessen an den menschlichen Möglichkeiten der Weltveränderung wäre geistige Arbeit sinnlos. Doch gerade im Denken liegt der Wert des Denkens. Wer also Weltveränderung bewirken möchte, darf nicht an die Unmöglichkeit der Situation denken, sondern muss, ohne Zögern, trotz des Wissens der paradoxen Situation, mitspielen. Geistig arbeiten heisst immer verändern wollen:

Man kann nicht geistig sein und zugleich nicht ändern wollen. Das Wesen des Geistes ist eben, dass er ändern will. (Auch ein Epikur! Man muss nur genau hinschauen.)⁵⁸²

⁵⁸¹ Ebd., II, Nr. 122, S. 98-99.

⁵⁸² Ebd., II, Nr. 122, S. 99.

Geistige Tätigkeit oder Geist wird als Fähigkeit definiert, dauernd ändern zu wollen. Die Definition von Geist liefert hier keinen Begriff, sondern stellt selber eine Tätigkeit dar. Es ist das geistige Arbeiten selbst, der aktuelle Zustand des Denkens, der Geist ausmacht. Das Paradox der unveränderbaren Veränderung wird so erträglich, weil nicht die Veränderung das Ziel geistiger Arbeit ist, sondern der Weg.⁵⁸³ Hohl vertritt diese These radikal. Er schreibt ihr absolute Gültigkeit zu. Es ist ein Eckpfeiler – in der Sprache von Boulez ein Formant – seines Denkens. Sogar den Atomisten Epikur, der von unveränderbaren Einheiten ausgeht, die sich jedoch dauernd neu zusammenfügen, bezeichnet Hohl als Vertreter seiner Theorie: Nicht die Ausgangselemente oder neu entstandenen Verbindungen seien das Wichtigste, sondern deren Bewegung, die Veränderungen der Zusammensetzung .

Hohl formuliert das Paradox der unveränderlichen Veränderung auch so: Wie wir bei einem Ding gewisse Eigenschaften nicht zusammendenken können, weil die eine dem Anschein nach die andere negiere, das Ding jedoch beide habe, so sei es mit unserem Wissen über die Veränderung⁵⁸⁴:

⁵⁸³ Ebd., II, Nr. 36, S. 57 „[...] unser eigentliches Ziel ist der Weg.“

⁵⁸⁴ Ebd., II, Nr. 135, S. 106.

So ist diese gewaltige, zentrale Sache: Wir wissen, dass wir nichts verändern (so verschwindend wenig, dass man sagen kann: nichts); und wir wissen, dass wir doch dauernd verändern müssen, dass wir *nur danach leben*: Wir verändern und leben dadurch, wobei wir doch nichts verändern.⁵⁸⁵

Der Widerspruch lässt sich intellektuell nicht auflösen. Man müsste verzagen. Aber gerade im Widerstand gegen das Verharren – Hohl nennt den Tod die „Beharrung“⁵⁸⁶ – liegt nach Hohl der Weg des Menschen.⁵⁸⁷ Mensch sein heisst – so könnte man es nach Hohl formulieren – die paradoxe Situation aushalten, sich vom Sisyphus-Syndrom nicht entmutigen zu lassen und trotz allem den eigenen Weg gehen. Hohl verlangt viel: Man soll nicht nur den Mut zum eigenen Denken im Sinne der Aufklärung haben, sondern auch den Mut zum eigenen Tun. Denn: „Nichtig sind die Menschen, die nicht leben in dauernder Veränderung.“⁵⁸⁸ Oder: Die Produktivität sei die höchste Produktion.⁵⁸⁹ Die Formulierungen im gnomischen Präsens halten die Voraussetzung für die Ermöglichung von „Weltveränderung“ und „Weltverbesserung“⁵⁹⁰ fest. Dass durch höchstes geistiges Arbeiten Weltveränderung möglich

⁵⁸⁵ Ebd., II, Nr. 135, S. 106.

⁵⁸⁶ Ebd., II, Nr. 135, S. 107.

⁵⁸⁷ Vgl. II, Nr. 139, S. 107.

⁵⁸⁸ Ebd., II, Nr. 193, S. 131.

⁵⁸⁹ Ebd., II, Nr. 144, S. 109.

⁵⁹⁰ Ebd., II, Nr. 139, S. 107.

sei, zeigt Hohl mit dem oben erwähnten Hinweis auf Kant und Lenin. Das Paradox der unveränderbaren Veränderung lässt sich also durch die Produktivität und in der Produktivität aufheben. So ist denn Weltveränderung in einem bescheidenen Masse auch möglich und beobachtbar:

An der *Veränderung der Fragen* sieht man, dass alles anders kam. – Nicht etwa, dass jene Fragen gelöst sind, die gute Zeit begann, dann neue Fragen, sieht man: nur aus der Veränderung der Fragen erkennt man, beiläufig und wenn man angestrengt guckt, dass jene, die früheren Fragen gelöst sind.⁵⁹¹

Die Fragen als Konstanten einer Zeit werden erst im Nachhinein durch die Veränderung der Fragen, wodurch die neuen Konstanten (Fragen) eine Differenz zu den älteren Fragen zeigen, offenbar. Die zeitliche Distanz bewirkt das Bewusstwerden dieser kleinen geistigen Bewegungen, wodurch die Lösung der älteren Fragen erkenntlich wird. Veränderung ist das, was bleibt, so paradox es tönen mag, denn Veränderung ist ja gerade das Gegenteil von Verharren. Hohls Überlegungen zur Konstanz und Veränderung von Zeitgeschichte erinnert an Musils Konzept der Produktivität: Auch bei Musil werden Produkte von Menschen als aus Zeitkonstanten bestimmte definiert, die jedoch auch einen variablen Teil aufweisen, der Veränderung ermöglicht. Beide Positionen können

⁵⁹¹ Ebd., II, Nr. 18, S. 48.

wiederum mit Hohls Gesetz der „hereinbrechenden Ränder“ in Verbindung gebracht werden, was noch zu zeigen sein wird.⁵⁹²

Für Hohl beinhaltet Veränderung also zwei Bewegungen, die eigentlich gegensätzlich sind: Zum einen ist das Denken selber das Ziel des Denkens, wobei der auf sich selbst bezogene Prozess dauernd erneuert oder aktualisiert werden muss, damit das Denken als aktuelles Geschehen erhalten bleiben kann. Zum anderen entsteht aus diesem innerlichen Prozess ein Bezug auf Äusseres: Es entstehen kleinste Veränderungen, durch welche das Weltgeschehen trotz der scheinbaren Unmöglichkeit des Veränderns verändert werden kann. Hohl betont zwar, dass diese so sekundär, „beiläufig“ gewonnene Veränderung nicht das eigentlich Wichtige sei, dennoch lässt er die Möglichkeit eines nicht voraussehbaren Fortschritts offen.⁵⁹³

Aus Hohls Überlegungen zur Veränderung wird ersichtlich, dass er das Veränderliche nicht als abstrakten Gegensatz zum Unveränderlichen sieht. In einer Notiz werden das Veränderliche und das Unveränderliche als die „zwei grossen Prinzipien“ der Welterklärung beschrieben: Die Jugend betrachte alles als Veränderung, das Alter hingegen sehe hinter

⁵⁹² Vgl. hierzu das Kapitel 6.3. „Konstantes in Hohls Notizen und Nachnotizen“.

⁵⁹³ Vgl. Kp. 2.3.3. „Das Gesetz der hereinbrechenden Ränder“.

allen Veränderungen das Unveränderliche.⁵⁹⁴ Hohl selber bezieht eine mittlere Position:

Und daher sind jene allein unserer Sympathie würdig, die, obgleich alle Veränderungen umsonst sind, doch die Veränderungen wollen, –
*um das Unveränderliche zu erhalten.*⁵⁹⁵

Mit dem Bild der Flamme weist Hohl auf die unveränderlichen Werte hin, die erst durch Veränderung als unveränderliche erscheinen. Der Begriff der Veränderung kann nur als Paradox verstanden werden, da Hohl Veränderung zugleich als Beharren und Verändern denkt und zudem auch noch die Möglichkeit des Fortschritts nicht ausgeschlossen wird. Das Gesetz des Paradoxen liegt somit „[...] absolut ausserhalb alles Kausalen [...]“⁵⁹⁶. Hohls Konzept von Veränderung beruht auf dem Gesetz des Paradoxen und steht daher in einem krassen Gegensatz zu einem kausallogischen Verfahren, das auf einer linearen Entwicklung beruht.

6.3. Konstantes in Hohls *Notizen* und *Nachnotizen*

Im vorausgegangenen Kapitel über Hohls Konzept der unveränderbaren Veränderung wurde gezeigt, dass Veränderung bei Hohl nur in Be-

⁵⁹⁴ Ebd., II, Nr. 2, S. 43.

⁵⁹⁵ Ebd., I, Nr. 46, S. 38.

⁵⁹⁶ Ludwig Hohl: Von den hereinbrechenden Rändern. *Nachnotizen*. Frankfurt a. Main 1986, Nr. 543, S. 395.

zug auf Konstantes gedacht werden kann: Gewisse konstante Elemente sind notwendig, – Hohl zeigt dies eindrücklich in der Geschichte vom Monteur und der Leiter – damit überhaupt etwas verändert werden kann. In Hohls *Notizen* und *Nachnotizen* sind solche konstante Elemente vorhanden, die er selber „Gesetze“⁵⁹⁷ nennt. Die „Gesetze“ als das Konstante in seinem auf Veränderung ausgerichteten Werk werden von Hohl selber selten als solche formuliert. Sie wirken denn auch unbedingt erklärungsbedürftig, da sie in ihrer Kürze und Prägnanz wie Titel zu einem Werk erscheinen. Festgehalten wurden bisher folgende Konstanten: Faulheit als Unproduktivität; der Weg, der schon das Ziel ist; Fortschritt als Abweichung der Fragen einer Zeit.

In einem Text aus den *Nachnotizen* schreibt Hohl von einem „Knotenpunkt“, der für die ganze Schrift gelte und „Von den hereinbrechenden Rändern“ heissen müsse.⁵⁹⁸ Dabei heisst es weiter, es werde mit diesem Satz auf das „nahe Beisammenwohnen der drei Thesen, Sätze oder Worte“ verwiesen, die ihm am wichtigsten seien:

Ja, ich bin an einem Knotenpunkt angelangt: die drei Hauptlinien dieser Schrift (wenn es drei sind! – aber äusserlich, als Thesen, Sätze oder Worte, sind es jedenfalls drei) verknüpfen sich in rascher Folge; und zeigen ihre Identität (ich lasse

⁵⁹⁷ Z. B. Ludwig Hohl: Von den hereinbrechenden Rändern. *Nachnotizen*, a.a.O., Nr. 141, S. 92.

⁵⁹⁸ Ebd., Nr. 543, S. 398.

dem Wort seinen Doppelsinn; ich wählte es deshalb). Diese drei:

Das Gesetz von den hereinbrechenden Rändern.

Das grosse Gesetz von der Vergeudung.

Das Verhältnis zwischen der Wirklichkeit und dem Realen.⁵⁹⁹

Hohl selber sieht in seinem Werk drei Konstanten, die jedoch in einem engen Verhältnis zueinander stehen. Dabei sei das „Gesetz der Vergeudung“ nur eine Ergänzung der beiden anderen.⁶⁰⁰ Hohl bezeichnet es als das „oberste (das quantitativ am meisten bedeutende) Gesetz der Natur.“⁶⁰¹ Zwar bezieht Hohl das „Gesetz der Vergeudung“ auch auf die organische Natur, mehr jedoch noch auf die menschliche Natur, die am meisten vergeude.⁶⁰² Damit nimmt Hohl Bezug auf Herrn Meier: Er sei die deutlichste Illustration des gewaltigen Gesetzes der Vergeudung. Er wird keine Kinder haben, was auch nicht nötig sei, da dieser Typus nie aussterbe.⁶⁰³ Der faule Mensch ist der pure Gegensatz zum geistig arbeitenden Menschen und wird mit Dummheit gleichgesetzt:

⁵⁹⁹ Ebd., Nr. 543, S. 398.

⁶⁰⁰ Ebd., Nr. 543, S. 398.

⁶⁰¹ Ebd., II, Nr. 225, S. 147. Das Gesetz der Vergeudung erinnert an Boulez „Gesetz der Wucherung“, bei dem auch nur dann Produktivität erreicht werden kann, wenn gejätet wird.

⁶⁰² Ebd., II, Nr. 281, S. 181-182.

⁶⁰³ Ludwig Hohl: Von den hereinbrechenden Rändern. Nachnotizen, a.a.O., Nr. 141, S. 92.

Der Geistige (oder Produktive, was dasselbe ist)
kann wohl nur *ein* Ding hassen: die Dummheit
(oder Faulheit, was dasselbe ist).⁶⁰⁴

Es verwundert kaum, dass Hohl die Faulheit daher als das „einzige Ur-Übel“ der Menschheit bezeichnet und als Samen aller menschlichen Übel sieht.⁶⁰⁵ Mit dem Begriff „Ur-Übel“ wird die Faulheit zu einem Grundgesetz der Menschen. Immer wieder kommt Hohl in seinen Texten darauf zu sprechen. Er verwendet das Gesetz der Faulheit, welches eng mit demjenigen der Vergeudung korrespondiert, um seine These der Produktivität indirekt zu untermauern.

Das Gesetz von den hereinbrechenden Rändern ist die positive Formulierung der Produktivität: Es zeigt, wie Neues, wie Weltveränderung entstehen kann. Ein Neues werde zuerst von „nebenhinausgeratenen Fachleuten“⁶⁰⁶, welche die allgemeine Meinung hinterfragen würden, gesehen, also in den „Randbezirken, an den zerfasernden Orten der Nebenerscheinungen [...] des Subtilen, der unmerklichen Spannungen, des fast Unsichtbaren“⁶⁰⁷, bis diese „Nuancen-Entdeckungen“ endlich die Welt beherrschten.⁶⁰⁸

Wir gelangen nicht vom Allgemeinen zum Speziellen (abgesehen von untergeordneten Ab-

⁶⁰⁴ Ebd., II, Nr. 188, S. 129. Vgl. auch II, Nr. 302, S. 192.

⁶⁰⁵ Ebd., XI, Nr. 23, S. 703.

⁶⁰⁶ Ebd., Nr. 141, S. 93.

⁶⁰⁷ Ebd., Nr. 141, S. 93.

⁶⁰⁸ Ebd., Nr. 141, S. 93.

schnitten), sondern (im Gesamten der Entwicklung) vom Speziellsten zum Allgemeinen. Nicht vom Zentrum aus geschieht die Entwicklung, die Ränder brechen herein.⁶⁰⁹

Menschen, die solche kleinen Unstimmigkeiten an den Rändern von Denksystemen entdeckten und daraus weltbewegende neue Theorien entwickelten, sind für Hohl Einstein und Planck gewesen: Sie hätten die Welt in einem viel höheren Masse verändert, als die Regierungen von unzähligen Millionen Menschen, als Milliarden von Menschen es hätten vollbringen können.⁶¹⁰ Das Gesetz der hereinbrechenden Ränder illustriert somit die höchste Produktivität, die Weltveränderung trotz der unveränderbaren Veränderung, ermöglichen kann. Damit wird gezeigt, wie die Entwicklung der Fragen einer Zeit vorangeht: Nur wer sich aktiv mit den Fragen der Zeit auseinander setzt, sieht die Differenz zu früheren Fragestellungen und kann daraus erst neue Fragen formulieren.⁶¹¹ Die meisten Menschen aber vermögen dies aufgrund ihrer Faulheit nicht.

Das Verhältnis zwischen der Wirklichkeit und dem Realen sei eine „Verkleinerung“⁶¹² des Gesetzes der hereinbrechenden Ränder. Wenn

⁶⁰⁹ Ebd., Nr. 141, S. 93-94.

⁶¹⁰ Ebd., Nr. 543, S. 398.

⁶¹¹ Vgl. dazu Kp. 6.4.3. „Die variable Veränderung“.

⁶¹² Ebd., Nr. 543, S. 398.

die Ränder hereinbrechen, dann erlebe der Mensch das „Reale“.⁶¹³ Das Reale sei ein Inneres, das man nicht wie Äusseres (Wirklichkeit) nachahmen könne⁶¹⁴; es sei der Zustand, zu dem ein Mensch gelange, wenn er „unvoreilig zur Versöhnung“⁶¹⁵ gelange. Das Reale hat jener Mann, der sich selber auf dem Berggipfel erkannt hat, erfahren.

Dem unvoreilig versöhnten Menschen steht der Apotheker als voreilig Versöhnter entgegen. Veränderung ist nach Hohl identisch mit Bewegung. Ganz jeglicher Veränderung entgegengesetzt sei das Systemdenken: Der Apotheker steht bei Hohl für den Systemdenker, der ein „Denkgebäude“⁶¹⁶ zustande bringen und unaufhörlich alles logisch erklären wolle. Dabei vergesse er – weil er sich in seinem Ruhm des geschlossenen Denkgebäudes bade – dass er eigentlich in einem Kasten eingeschlossen worden sei.⁶¹⁷ Hohl zufolge arbeitet also der Apotheker nicht wirklich, er kann – in sich gefangen – keine Veränderung vollbringen und ist somit Repräsentant des Gesetzes der Faulheit. Das Denken, das deduktiv immer mit denselben Gesetzen schliesst und immer die gleiche Lösung anstrebt, verurteilt Hohl auf das Schärfste: „Darum ist

⁶¹³ Ebd., Nr. 202, S. 136.

⁶¹⁴ Ebd., Nr. 55, S. 38.

⁶¹⁵ Ebd., Nr. 202, S. 136.

⁶¹⁶ Ludwig Hohl: Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung, a.a.O., II, Nr. 235, S. 150.

⁶¹⁷ Ebd., II, Nr. 235, S. 150-151.

der Apotheker so entsetzlich: er ist der Typ des logisch Denkenden.“⁶¹⁸ Für Hohl ist alles Denken logisch, es muss nicht erst auf logische Gesetze gebracht werden.⁶¹⁹ Im Gegenteil, wer „in Inflation seines Denkens“ begriffen sei, betone – weil er nicht mehr selbständig denken könne – gerade das „Looogische“ seines Denkens.⁶²⁰ Mit den drei o im „Looogischen“ wird der Überfluss des logischen Denkens im Sinne des systemgeschlossenen Denkens verbildlicht. Hohls Begriff der Veränderung basiert – wie gezeigt wurde – auf einem Paradox, welches sich nicht mit dem kausallogischen Denken vereinen lässt.

Der Kreis als in sich geschlossenes System dient als Metapher für das Statische, das Hohl hasst:

Plötzlich entdecke ich: Ich hasse den Kreis. – Die
Spirale ist kein Kreis. – Ich glaube, der Kreis ist
eine Lüge.⁶²¹

Der Kreis als Bild einer in sich geschlossenen immer gleich bleibenden Bewegung bedeutet für Hohl Stillstand, ja Tod. Im Unterschied zum Kreis zeigt die Spirale zwar eine gleichförmige Bewegung, deren Anfangs- und Endpunkte jedoch nicht fixiert sind. Wenn man die einzelnen Drehungen einer Spirale auseinander schneiden würde, bekäme

⁶¹⁸ Ebd., II, Nr. 236, S. 153.

⁶¹⁹ Ebd., II, Nr. 236, S. 153.

⁶²⁰ Ebd., II, Nr. 236, S. 153 (Fussnote).

⁶²¹ Ebd., VII, Nr. 98, S. 411.

man verschiedene und nicht identische Einzelteile. Man könnte diese Teile in einer vertauschten Reihenfolge wieder zu einer Spirale zusammensetzen. Gleichwohl würde die Bewegung der neu zusammengesetzten Spirale unveränderbar sein, identisch mit der vorherigen Bewegung. Dieses Unveränderliche weist Veränderliches und Unveränderliches zugleich auf.

In Hohls Überlegungen zum Sinn des menschlichen Lebens spielen, wie ja seine Texte deutlich machen, wenige konstante Momente eine wichtige Rolle für die Bedingung der Möglichkeit von Veränderung, die als Fortschritt interpretiert werden kann. Wie das Verhältnis der konstanten zu den variablen Elementen bei Hohl literarisch umgesetzt wird, soll im Kapitel „Die variable Veränderung“ aufgezeigt werden.

6.4. „Variation“, „Variante“ und variable Veränderung

In Hohls *Notizen* und *Nachnotizen* kommen verschiedene Erscheinungsformen der in dieser Arbeit zu untersuchenden Prinzipien der Veränderung vor. Für einzelne Notizen verwendet Hohl die Begriffe „Variation“ und „Variante“ als Überschrift, wobei „Variante“ viel häufiger vorkommt. Der Begriff „Variable“ hingegen erscheint nie als Überschrift.

6.4.1. „Variation“

Eine Überschrift in den *Notizen* lautet: „Die Variationen vom Gewitter“⁶²². Eingeleitet wird diese Notiz durch die Feststellung, dass der Tod durch den Blitz einer der schönsten sei. Der erste Teil der Notiz ist in Prosa geschrieben (Präsens) und gibt das Thema vor. Als zweiter ausführlicherer Teil folgt ein Gedicht, welches das Thema aufnimmt. Die ersten Zeilen sind im Präteritum geschrieben, danach wechselt die Zeitform ins Präsens. Dabei werden zu Teilen des Gedichts – im Gedicht selber – zwei Varianten vorgelegt, ebenfalls im Präsens geschrieben. Die beiden Varianten, die in einer kleineren Schrift gedruckt sind, unterbrechen – wie Blitz oder Donner – den Gesamtablauf des Gedichts, sie zeigen aber zusätzlich als Nebengedanken auch einen neuen Aspekt des Gedankengangs auf. So wird das Wasser, ein ruhiges und harmonisch wirkendes Element in der zweiten Variante als Gegensatz zum Blitz genannt. Wasser inspiriere Dichter von einer fantastischen Welt zu berichten. Der Blitz hingegen komme und weise nach „ungeheuren Fernen“. Diese Variante zeigt einen Interpretationsansatz, warum der Tod durch den Blitz einer der schönsten sein könne: Letzterer weise in seiner Kraft und Heftigkeit, die im Verhältnis zu den menschlichen Möglichkeiten überdimensional sind, auf ein transzendentes Empfinden hin. Ein transzendente Element kommt jedoch schon im Prosateil vor, in dem

Feuer und Himmel als „die beiden geistigsten Dinge“ bezeichnet werden, die im Blitz vereint seien würden.

Die Veränderungen in Hohls Notiz „Die Variationen vom Gewitter“ beruhen nicht auf einer thematischen Entwicklung, sondern auf formalen Veränderungen: Die literarische Form – Lyrik statt Prosa – wird geändert. Zudem spielt Hohl mit den Zeitformen: So beginnt die Notiz mit einer Aussage im Präsens: „wenn wir vom Wetter reden“. Im lyrischen Teile hingegen heisst es: „Wir sprachen von sanften und grossen Wettern“. Zum Tempuswechsel kommt noch ein Wechsel des Numerus hinzu. Hohl spielt hier offensichtlich mit literarischen und sprachlichen Formen, wodurch ein gegebenes Thema anders formuliert wird. Eine Veränderung oder Entwicklung in Bezug auf das Thema kann jedoch nicht festgestellt werden: Gewisse Wortwendungen des Prosateils werden wörtlich im Gedicht aufgenommen, nur die Reihenfolge wurde geändert. Auch der Inhalt wird nicht weiterentwickelt, es entsteht keine neue Geschichte, die eine selbständige Eigendynamik aufweisen würde oder durch die Variationen auf eine zweite Bedeutungsebene führen könnte. Diese Veränderung, die lediglich die Elemente des Prosatextes sprachlich anders formuliert und zusammenfügt, weist jedoch nicht, wie auf den ersten Blick nahe zu liegen scheint, auf die variierende Ver-

⁶²² Ebd., VII, Nr. 133, S. 429.

änderung hin, bei der die Veränderung in Bezug auf eine Norm geschähe. Der Prosateil kann aber unmöglich als Norm für das Folgende bezeichnet werden, er ist keine Zusammenfassung aller möglichen Varianten. Ein Gedanke wird auch nicht in seine Einzelteile zergliedert und neu zusammengesetzt, wie es Musil in seinen Texten zeigt, die auf dem Prinzip der variierenden Veränderung beruhen. Der erste Teil ist vielmehr die Grundlage, das konstante Element, worauf die Veränderungen beruhen. Daher kann Hohls Notiz am ehesten dem in dieser Arbeit als variable Veränderung bezeichneten Veränderungsprinzip zugeordnet werden: Es gibt verschiedene, nicht vorbestimmte, d. h. variable Wege einen vorgegeben Inhalt darzustellen, ohne dass dieser selber verändert wird.

6.4.2. „Variante“

Das Überarbeiten von Texten als Akt der Sinnsteigerung und Sinngewinnung ist in Hohls *Notizen* omnipräsent: Ergänzungen, semantische Äquivalenzen oder eben Varianten sind nicht nur Zusätze zu den einzelnen Notizen, sie gehören zum Stil oder zur Methode des Werks. Hohl setzt öfter am Anfang, am Ende oder auch in der Mitte einer Notiz den Begriff „Variante“, wonach eine Bemerkung folgt, die Bezug auf das oben Geschriebene nimmt. Die Notiz I 48 beginnt so:

Wir wissen zwar, dass die Erkenntnis das Höchste ist. Aber es ist sinnlos, einem Menschen zuzurufen: „Erkenne!“⁶²³

Notiz I 49 wird mit dem Begriff „Variante“ eingeleitet und bezieht sich auf den Beginn von I 48:

Variante:

Es ist mir zwar klarer als irgend etwas, dass das Höchste nur im Erkennen, dass die einzige wirkliche Erlösung des Menschen nur im Erkennen sein kann:

Aber dem Menschen folglich sagen „Erkenne!“ und meinen, irgend etwas getan zu haben, ist reiner Wahn.⁶²⁴

Wenn man I 48 als Norm setzen würde und I 49 als deren Variante, so hat sich Folgendes geändert: Der vereinnahmende Plural wird durch einen Ich-Erzähler ersetzt. Die Vorstellung, dass das Erkennen das Höchste für den Menschen sei, wird zusätzlich mit der Vorstellung von der Erlösung, die der Mensch darin finden könne, gekoppelt. Und es wird schliesslich erklärt, warum es nichts nütze, dem Menschen „Erkenne!“ zuzurufen: Weil dann eben noch gar nichts getan sei. Die als Variante betitelte Notiz I 49 scheint die für die vorhergehende Notiz ergänzenden Erklärungen zu liefern. Ist sie aber eine Veränderung in Bezug auf eine Norm? Kann sie – wie Grippe-Varianten – neue Eigen-

⁶²³ Ebd., I, Nr. 48, S. 39. Die Anführungszeichen weisen hier auf das Dialogische der Situation hin.

schaften aufweisen? Es scheint, dass die Variante in einem viel engeren Verhältnis zur Norm steht. Ja, eigentlich meint sie dasselbe, nur ausführlicher formuliert. Hohls Verständnis der Variante kann – so scheint es – nicht mit der variierenden Veränderung gleichgesetzt werden. Dies zeigt sich weiter darin, dass die Aussage von I 48 und I 49 in II 264 in einem ähnlichen Verfahren wieder aufgenommen wird. Diese Notiz hat den kursiv gedruckten Titel: *Fragmente und Varianten zum Zentralen*. Die Notiz beginnt so:

Eben weil Handeln nicht das Höchste, sondern
das Erkennen das Höchste ist, ist Handeln das
Richtige; denn nur es liefert ununterbrochenes
Erkennen.⁶²⁵

Wieder wird dieselbe Aussage, dass das Erkennen das Höchste ist, in anderen Worten ausgedrückt. Jetzt wird jedoch das Erkennen mit dem Handeln in Beziehung gebracht. Das Handeln wird im Vergleich zum Erkennen als weniger wichtig eingestuft. Hohl hat nun einen Lösungsansatz gefunden, wie man den Weg zum Erkennen erreichen kann: durch das Handeln. Ein neues Element kommt hinzu, welches das aufgeworfene Problem nun noch genauer erfassen kann, dieses aber darum weder verändert noch eliminiert. Hohls Verständnis dieses produktiven Handelns wird in folgender Notiz mit einem Bild veranschaulicht:

⁶²⁴ Ebd., I, Nr. 49, S. 39.

Ein Mann schrieb einen Roman. Ein anderer schrieb eine Kritik dieses Romans, so lang wie der Roman. Aber ein dritter schrieb eine Kritik, welche wieder so lang war. [...]

Das dritte Buch war das beste, Hauptsache aber ist: auch wenn es das zwanzigste in der auf gleiche Art fortgesetzten Reihe gewesen wäre, konnte es noch immer das beste sein, besser als alle neunzehn zusammen, und die neunzehn konnten überhaupt nichts wert sein, dieses aber sogar ein grosses Buch.⁶²⁶

Es wird gezeigt, dass die Auseinandersetzung mit einem Thema neuer Fassungen bedarf. Man soll nicht wiederholen, aber man soll den Sinn mit eigenen Worten fassen. Es ist ein Prozess des Anders-Sagens. Dabei entfernt man sich nach Hohl nicht vom Thema, man nähert sich ihm gerade, weil man die Arbeit auf sich nimmt, sich damit eigenständig und fortwährend zu beschäftigen. Hohls Varianten sind also keine Abweichungen einer Norm, die selbständig nebeneinander stehen. Sie sind aber auch keine Variationen, die als Veränderungen ein Thema verwandeln. Sie gehören viel mehr in den Bereich der Variablen: Es gibt bei Hohl festgelegte Elemente (Konstanten), die in immer neuen Worten variabel erscheinen. Ein x kann verschiedene Werte annehmen, die Gleichung muss jedoch konstant bleiben. Das Prinzip der variablen Veränderung kann nicht nur in den von Hohl als „Varianten“ und von mir als

⁶²⁵ Ebd., II, Nr. 264, S. 169.

Variablen bezeichneten Texten beobachtet werden, es ist das Grundprinzip der *Notizen* schlechthin. Diese sind nicht als lose Möglichkeiten, die wie bei Musils *Mann mit Eigenschaften* nebeneinander stehen bleiben, konzipiert. Sie zielen bewusst auf ein Zentrales hin. Dieses Zentrale ist aber – obwohl es immer schon vorhanden ist – erst als Resultat des Arbeitens, als Arbeit schlechthin, ersichtlich und nicht wie bei den Varianten oder auch Variationen als deren Ausgang. Es kommt auch keine zweite Bedeutungsebene wie in Schlegels Konzept der Arabeske hinzu, weil ja eben Hohls Konstanten nicht aus der Differenz zu anderen Variationen oder Varianten ersichtlich werden, sondern durch das je Neufassen des Gedankens, der schon immer da war. Der Wert der Arbeit liegt – wie schon früher gezeigt wurde – im Aktualisieren des Gedankens.

6.4.3. Die variable Veränderung

Hohls Werk *Die Notizen* ist grundsätzlich zielgerichtet. Es ist – wie der Autor selber betont – keine Sammlung loser Fragmente, was ein wichtiger Unterschied zu Schlegels Werk ist. Dennoch ist das Werk dem Leser nicht als zielgerichtetes zugänglich. Es scheint in seiner offenen Form eines Interpreten zu bedürfen, der das Ziel, den Sinn erst ausfindig machen muss. Es gibt viele Querbezüge in den *Notizen*, die jedoch nicht

⁶²⁶ Ebd., VI, Nr. 8, S. 308.

offen daliegen. Erst im Nachhinein merkt man, dass es gewisse Elemente, Ideen oder Gedankengänge gibt, die vom Autor als einzig richtige postuliert werden. Hohls zentrale Gedanken begegnen uns so in immer wieder anderen Formulierungen. Trotz der vielen Fassungen eines zentralen Gedankens wird dieser selber nicht verändert. Im Kapitel „Konstantes ins Hohls *Notizen* und *Nachnotizen*“ wurde auf zwei Konstanten hingewiesen: Auf die Unproduktivität, welche mit dem Gesetz der Faulheit oder demjenigen der Vergeudung veranschaulicht wird, und auf die höchste Produktivität, welche im Gesetz der hereinbrechenden Ränder formuliert wird. Die beiden Konstanten sind so die beiden Seiten eines Sachverhaltes. Daher wird im Folgenden die variable Veränderung in Bezug auf die Konstante der höchsten Produktivität untersucht werden.

Hohls Gesetz der hereinbrechenden Ränder erscheint als Paradox der unveränderbaren Veränderung: Man kann nichts verändern und soll dennoch verändern, weil nur durch die Veränderung das Unveränderliche hervortreten kann. Mit dem Bild des durch den Bildhauer bearbeiteten Marmors zeigt Hohl den paradoxen Vorgang eindrücklich:

In der Bildhauerei kommt es darauf an, dass das Material alles sei, wenn man so sagen darf: der Marmor muss *wieder* Marmor werden nach allen Veränderungen: was in der neuen Form hervor-

tritt, muss wieder Marmor sein, Marmor, als ob
er noch ruhig im Berg, noch Berg wäre; er darf
keine Stelle steinlos lassen [...] ⁶²⁷

Die Form kann sich wandeln⁶²⁸, die Substanz muss aber so geformt werden, dass sie als Substanz wieder erkennbar wird. Das Wesentliche oder Zentrale, der Marmor, ist das Unveränderbare, das durch die Veränderungen als solches erst sichtbar wird. Hohl bezieht den Prozess des Veränderns am Marmor auch grundsätzlich auf das Leben und im Speziellen auf die Tätigkeit des Schreibens: Dabei müsse man – wie bei der Bearbeitung des Marmors – zu Mitteln greifen, die radikale Wirkung zeigen:

Du musst mit jener ätzenden Flüssigkeit schreiben,
die Stein, Metall ätzt, die Leben nimmt, Leben
verwandelt. ⁶²⁹

Worte, die nicht Gewalt antun, sind nur in dem
Fall Worte, dass du stumpfsinnig bist. ⁶³⁰

Veränderung oder Verwandlung zum Unveränderbaren, zur zugrunde liegenden Substanz, bedarf nach Hohl der Gewalt. Oberflächliches Ritzen verändert nur die äussere Gestalt, sie hat keine Tiefenwirkung. Um den Marmor oder das Leben zu verändern braucht es radikale, tief grei-

⁶²⁷ Ebd., VI, Nr. 28, S. 317.

⁶²⁸ Ebd., VI, Nr. 20, S. 314.

⁶²⁹ Ebd., VI, Nr. 28, S. 317.

⁶³⁰ Ebd., VI, Nr. 29, S. 318.

fende Arbeit. Das Potenzial „Marmor“, das unbehauener Marmor in sich trägt, muss als Marmor erst gezeigt werden. Dazu kann der Marmor in verschiedensten Formen bearbeitet werden. Als vorgegebenes Element x kann er die verschiedensten Formen annehmen. Dabei wird am Element Marmor selber nichts verändert. Durch die variable Veränderung werden lediglich verschiedene Möglichkeiten gezeigt, wodurch jedoch das Potenzial des Marmors erst in Erscheinung tritt. Das Paradoxe der unveränderbaren Veränderung tritt als variable Veränderung hervor: Ein vorgegebenes Element (Marmor) wird durch Veränderungen (variable Erscheinungsformen) als solches erst als Unveränderbares oder Festgelegtes sichtbar. Nun wäre dieses Umgestalten nach Hohl jedoch sinnlos, wenn sich dabei nicht etwas Entscheidendes ereignen würde: Man könne noch so viele „Gestalten“ annehmen, allein nur dann sei eine „Gestaltung“ sinnvoll, wenn sie einen „Grad der Belebung“⁶³¹ aufweise. Leben aber heisst nach Hohl Veränderung. Veränderung als Belebung eines Unveränderlichen ist das, was Hohl von sich und von den Lesern seiner *Notizen* verlangt. Dabei soll die Veränderung nicht ein Thema variativ verändern, das heisst entwicklungsorientiert nach dem Vorbild des Themas neue Gedanken schaffen, bearbeiten, die Veränderung soll auch nicht von einer Norm abweichen (variierende Veränderung). Veränderung heisst nach Hohl ein Vorgegebenes durch

⁶³¹ Ebd., VI, Nr. 6, S. 306.

die je persönliche Auseinandersetzung als solches zeigen. Man muss nichts Neues oder Ähnliches schaffen: Die Ränder brechen von selber herein. Es reiche, dasselbe mit den eigenen Worten zu fassen. Dabei sei die richtige Distanzierung – die Frage des Brennpunkts⁶³² – das Geheimnis der Gestaltungsfähigkeit. Das Auge müsse seinen Brennpunkt entdecken: Der Brennpunkt, der genau für Gegenstand und Redenden passe, sei wichtig.⁶³³ Der Brennpunkt muss individuell gesucht werden. Erst dann kann das Wesentliche, das Unveränderliche – als Bild verwendet Hohl den Marmor – entdeckt oder erkannt werden.

Auch die Ordnungsmethode mit der Wäscheleine kann als Bild für die variable Veränderung dienen: Hohl hängt seine Notizen als lose Blätter mit verschiedensten Formaten in seiner Genfer Wohnung an eine Wäscheleine, die quer durchs Zimmer gespannt war, auf. Die Methode zeigt die variable Veränderung exemplarisch: Gewisse Elemente (Notizen) werden in immer wieder anderen Reihenfolgen aufgehängt. Genau dieses Prinzip wendet auch – wie bereits gezeigt wurde – Boulez in seinen Kompositionen mit variabler Veränderung an: Ob eine Notiz oder ein Formant an erster oder letzter Stelle erscheint, ändert zwar den Ablauf

⁶³² Ebd., VI, Nr. 15, S. 312.

⁶³³ Ebd., VI, Nr. 16, S. 312.

eines Werks, nicht aber gewisse festgelegte Elemente, die in ihrer Aussage und ihrer Struktur nicht veränderbar sind.

In einer Notiz beschreibt Hohl das Verhältnis zwischen Veränderlichem und Unveränderlichem mit folgendem Bild:

Das UNVERGÄNGLICHE: Gleich einem ungeheuren, unvergänglichen messingnen Gerät: man putzt daran ein wenig, dann glänzt es wieder für eine kurze Zeit; *das* ist die geistige Tätigkeit (sie ist also nicht ein Produzieren im eigentlichen Sinne; sondern ein in Erinnerung Rufen, ein Auffrischen, ein Zeigen). Ein FRAGMENT; ein Fragment ist immer unser Tun, unser aller Tun war es; ein winzig kleines Stück Tun am Unvergänglichen; ein winzig kleines Stück Dienst am unvergänglichen *Seienden*.⁶³⁴

Das Unveränderliche wird als Unvergängliches und als unvergänglich Seiendes bezeichnet, unser Tun – die Arbeit – als Polieren am Unvergänglichen, als das Aufzeigen, dass überhaupt ein Unvergängliches verborgen liegt unter dem Beschlag. Wie beim Bearbeiten des Marmors oder beim Gebrauch ätzender Mittel beim Schreiben⁶³⁵ wird auch hier die Arbeit als ein Aufzeigen von schon Vorhandenem verstanden. Zugleich kommt auch wieder das Paradox zur Sprache: Das Wesen der „unverän-

⁶³⁴ Ebd., XI, Nr. 12, S. 695.

⁶³⁵ Vgl. ebd., VI, Nr. 28, S. 317.

derlichen Ewigkeit“ sei, dass sie gehe und sich verändere.⁶³⁶ Eine Spirale dreht sich immer weiter und obwohl sich ihre einzelnen Drehungen immer verändern, bleibt sie immer dieselbe: Die Spirale ist unveränderlich oder unvergänglich, gerade weil sie sich dauernd bewegt (verändert). Das heisst: Das Unvergängliche ist durch die Veränderung bestimmt, ist ohne Anfang und Ende konzipiert, ist also zeitlose ewige Veränderung. Kreis und Spirale veranschaulichen somit zwei verschiedene Ewigkeiten: Diejenige des Herrn Meier, der sich nur im Kreise dreht, und diejenige im Sinne der Spiralbewegung, die Veränderung bewirken kann.

Im Kapitel „Konstantes in Hohls *Notizen* und *Nachnotizen*“ wurden Hohls Gesetze der Menschheit erläutert, die einen ähnlichen Status wie die Formanten in Boulez Kompositionen innehaben: Sie definieren die Struktur des Werks, determinieren aber nicht auch dessen Ablauf. Das Unwandelbare ist also durchaus wandelbar, indem es in verschiedenen Formen erscheinen kann: Das Gesetz ist auf verschiedene Arten interpretierbar, die Interpretationen dürfen aber nichts anderes als eben das Gesetz zeigen. Der Mensch kann also das Unendliche, Unwandelbare entdecken. Die ewige Aufgabe sei, „... es (ES) immer in neuen Worten

⁶³⁶ Ebd., XI, Nr. 12, S. 695.

zu fassen.“⁶³⁷ Die Majuskelschrift des *ES* erinnert an die mittelalterliche Schreibweise von GOTT. Mit dem *ES* kann nur das Höchste gemeint sein, welches allein in der ewigen Veränderung, im stetigen Neu-Formulieren, in seinem Sinn erfasst werden kann.⁶³⁸ Das Gesetz der Faulheit, das überwunden werden soll, führt direkt zur „ewigen Arbeit“, zum sinnvollen Tun, hier zum Schreiben. Hohl weist aber in einer anderen Notiz ausdrücklich darauf hin, dass eben diese einzelnen kleinen Arbeitsschritte nicht durch das „Gesamtergebnis“⁶³⁹ beeinträchtigt werden dürfen. Das letztere sei das Resultat der kleinen Schritte, doch dürfe man dieses nie von seinem Weg trennen, ansonsten bringe man das Ewige gerade zum Stillstand, „man faule“.⁶⁴⁰ Seine Hymne an die Veränderung hält Hohl in einer Liebeserklärung an Voltaire fest, den er zu jenen zählt, welche die Veränderung wollen: „die Veränderung Wollenden“⁶⁴¹, sind diejenigen, die das Leben lieben.

⁶³⁷ Ebd., XII, Nr. 83, S. 754.

⁶³⁸ In mystischen Texten des Mittelalters ist eine sehr ähnliche Auffassung der Sprache als Mittel zum Gotteserlebnis (*unio mystica*) im steten Neuformulieren des Einen zu finden. Vgl. dazu Alois M. Haas: *Mystik als Aussage*. Frankfurt a. Main 1996, S. 110 ff.

⁶³⁹ Ebd., XII, Nr. 87, S. 756.

⁶⁴⁰ Ebd., XII, Nr. 87, S. 756.

⁶⁴¹ Ebd., XII, Nr. 89, S. 758.

In einer weiteren Notiz zitiert Hohl eine Aufzeichnung aus *Nuancen und Details*, die das Verhältnis zwischen dem Willen zur Veränderung und dem Beharren zeigt:

„Nur in dem Willen zur Verwandlung ist das Leben. – Das Leben will Verwandlung und wird das Beharren der wichtigsten Dinge erreichen. Der Tod will die Beharrung und wird die Verwesung erreichen.“⁶⁴²

Wie oben bezüglich Kreis und Spirale erläutert wurde, wird auch hier das Beharren, die Ewigkeit zweifach bestimmt. Es gibt ein Beharren, das zur Verwesung führt, und es gibt ein Beharren, das als Verwandlung oder Veränderung bezeichnet wird. Das eine führt ins Nichts, das andere zu den wichtigsten Dingen, dem Unveränderlichen, zum „Unwandelbar[en] im Wandelbaren“⁶⁴³. Und diese zweite Art des Beharens ist nach Hohls *Notizen* gerade die Chance des Menschen: Man kann hier nämlich etwas bewirken, man kann Veränderung wollen und so dem menschlichen Tun einen Sinn geben. Es steht in der Macht des Menschen, etwas gegen sein Schicksal als beharrend bestimmtes Wesen zu tun. Hohls *Notizen* wollen Veränderung hervorrufen: Als Buch, das als Leseereignis für seine Rezipienten verändernd wirken soll.

⁶⁴² Ebd., XI, Nr. 32, S. 708. Hohl zitiert hier eine Passage aus seinem Werk *Nuancen und Detail* (II, 51), wie er in einer Fussnote zur obigen Notiz anmerkt.

6.5. Das Rätsel des Schreibens und das variable Element

Die Bedingung für sprachliche Veränderung ist für Hohl die Phantasie, die er als „Fähigkeit der Verbindung“⁶⁴⁴ bezeichnet.

Darüber denkend, was die Macht – die entscheidende Macht – der *Rede* ist: Das Rühren an Realitäten, das Aufrühren der Realitäten, die im Zuhörer sind, die für den Zuhörer bestehen. Wie ist es möglich? Durch die Phantasie.

Noch und nocheinmal: Die Phantasie ist kein Schaffen. Die Phantasie ist ein Erwärmen dessen, was schon da ist. *Es gibt kein Schaffen.*⁶⁴⁵

Es ist also niemals neu, was man sagt. Es sind die Realitäten, die schon vorhanden sind, die man je neu oder anders formulieren soll, damit sie dem Zuhörer überhaupt erst gezeigt werden können. Der Begriff *Realität* erinnert an Hohls Begriff des *Realen*, welcher für die Einsicht in das Höchste steht. Man muss also nicht Neues schaffen, sondern das Eine neu formulieren. So wird bei Hohl – wie auch Musil – die Phantasie als Vermögen zur Synthese, nicht zur Analyse gesehen. Auch wird bei beiden Autoren die Fähigkeit des Verbindens, das Vermögen der Phantasie, mit dem Zaubern in Verbindung gebracht.⁶⁴⁶

⁶⁴³ Ebd., XII, Nr. 12, S. 722.

⁶⁴⁴ Ebd., XII, Nr. 100, S. 762.

⁶⁴⁵ Ebd., XII, Nr. 109, S. 766.

⁶⁴⁶ Beide Autoren stehen somit in der langen Tradition der Ideenassoziationen.

Veränderungen seien notwendig, um gegen die „Fäulnis“ anzukämpfen. Das Resultat ist aber nichts Neues: Hohl zeigt dies am Beispiel der Revolutionen, die nur vermeintlich Neues gebracht hätten. Trotzdem seien sie sinnvoll:

Jedoch wenn die Veränderungen [die Revolutionen H. V.] nicht geschehen wären, wäre die Welt *schlechter* gewesen. Ganz Fäulnis nämlich gewesen.

Dazwischen liegt die Entscheidung: zwischen Verwesung und den notwendigen Veränderungen.⁶⁴⁷

Revolutionen ändern also nichts an den Ideen – diese sind bei Hohl unendlich gedacht –, aber sie retten das Leben vor dem Stillstehen, dem Tod. Genauso rettet das Schreiben den Schreibenden vor dem Stillstand. Der Weg zum Allgemeinen, zu den Ideen oder dem Realen, führt über die einzelnen Schritte, über das Einzelne. Je genauer man jedoch versuche, das Reale zu beschreiben, umso mehr nähere man sich einem Rätsel:

Je klarer man schreibt, um so rätselvoller wird man.⁶⁴⁸

Das Zitat zeigt wieder das Hohlsche Paradox: Man wird, indem man genauer wird, nicht genauer, sondern rätselvoller. In der grössten Ge-

⁶⁴⁷ Ludwig Hohl: Von den hereinbrechenden Rändern. Nachnotizen, a.a.O., Nr. 327, S. 221.

⁶⁴⁸ Ebd., Nr. 334, S. 225.

nauigkeit liegt gerade ein Rätsel verborgen, das aber erst durch die Arbeit erkannt wird. Das Rätsel ist hier nicht Ausgangslage, sondern es wird erst durch das Arbeiten erkannt. Es nütze nichts, „Leitgedanken“ oder einen „metaphysischen Unterbau“⁶⁴⁹ zu zeigen. Wäre dies ausreichend, dann hätte ja Hohl lediglich seine Gesetze hinschreiben und nicht ein Leben lang diese immer und immer wieder mit anderen Worten aufschreiben müssen. Die Ideen, das Allgemeine, braucht gar nicht gesagt zu werden. Hohls Gesetze sind auch nicht die Hauptsache, sondern die Formulierungen, die auf jene hinweisen, sind es: „... das Allgemeinste...sieht man vielleicht nie.“⁶⁵⁰ So kann Hohl auf das Ewige hinweisen und zugleich doch das Rätsel bewahren.

Auch die folgende Notiz ist paradox formuliert und zeigt nochmals Hohls Konzept des Unwandelbaren im Wandelbaren:

Nur da, wo ich nicht schrieb, habe ich geschrieben.⁶⁵¹

Hohl hat geschrieben. Aber das Rätsel hat er nicht gelöst. Er kann es nicht niederschreiben, er kann es nur als solches erkennbar machen. Und so hat er das geschafft, was Ull in der Erzählung *Bergfahrt* ebenfalls

⁶⁴⁹ Ebd., Nr. 273, S. 190.

⁶⁵⁰ Ebd., Nr. 443, S. 325.

⁶⁵¹ Ebd., Nr. 459, S. 338.

schaffte: Er ist der Welt als einem „Gefängnis“⁶⁵² entronnen – und somit dem ärgsten Übel auf Erden:

In einem Sinne ist das Ärgste, was es auf der Welt gibt, das Gefängnis; unter allen Übeln dieser Erde. Jede Art von Gefängnis: *die Verhinderung der Tätigkeit.*⁶⁵³

⁶⁵² Ludwig Hohl: Bergfahrt. Frankfurt a. Main 1975, S.88. Vgl. auch Ludwig Hohl: Von den hereinbrechenden Rändern. Nachnotizen, a.a.O., Nr. 489, S. 353.

⁶⁵³ Ebd., Nr. 494, S. 355.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Die Intention dieser Arbeit war, Prinzipien der Veränderung in literarischen und musikalischen Texten genauer zu bestimmen. Dabei konnten einige Bezüge ermittelt werden: Es existieren verschiedene Prinzipien der Veränderung, die sowohl in der Musik wie auch in der Literatur auffindig zu machen sind. Die variative Veränderung konnte als Prinzip der Veränderung in Bezug auf ein Thema, welches als zweite Bedeutungsebene erscheint, bei Schumann und Schlegel festgestellt werden. Schönberg und Musil verwenden in ihren Werken das variierende Prinzip des Veränderns: Eine Grundstruktur wird zergliedert und wieder neu zusammengesetzt. Bei Boulez und Hohl konnte das variable Prinzip des Veränderns beobachtet werden, indem das Verhältnis von konstanten zu variablen Elementen entscheidend wird. Der Versuch, drei Veränderungsprinzipien jeweils mittels eines synchronen Schnitts zu untersuchen, erwies sich als sinnvoll, denn die systematischen Beziehungen der drei Prinzipien konnten so differenziert dargelegt werden. Wenn dabei das Historische, welches nie vollständig ausgeklammert werden kann, zurückgestellt wurde, dann soll dies nicht bedeuten, dass dieses nicht auch einer Untersuchung und Interpretation wert wäre.

Es konnten in der vorliegenden Arbeit nicht nur Unterschiede des Veränderns festgestellt werden, sondern auch Gemeinsamkeiten, die für alle drei Veränderungsprinzipien gelten: Für alle Autoren und Komponisten, die in dieser Arbeit betrachtet wurden, sind die Begriffe *vielfältige Beziehungen, Lebendigkeit, Entwicklung und Bewegung* wichtig. So wird denn auch der Unterschied von Kunst zur rein mechanischen Tätigkeit des Produzierens offensichtlich: Kunst bedeutet immer die Möglichkeit neuer Verbindungen und Entdeckungen. Die für diese Arbeit vorgenommene Verknüpfung von Musik und Literatur erwies sich als Bestätigung des anfangs zitierten weit gefassten Variationsbegriffs von Musil: *Das Prinzip der Kunst ist unaufhörliche Variation*⁶⁵⁴. Daher wäre es eine Herausforderung, die in dieser Arbeit untersuchten Prinzipien der Veränderung auch in Bezug auf die bildende Kunst zu betrachten.

Schliesslich habe ich auch meine in der Einleitung festgehaltene Aufgabe erfüllt: Die Frage der Zeitschriftenleserin aus dem 18. Jahrhundert

⁶⁵⁴ Robert Musil: *Motive – Überlegungen*. In: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hrsg. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 868.

zur Begriffsklärung von „Variante“ in der Literatur konnte ausführlich beantwortet werden.

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

ADORNO, Theodor W.: *Anton von Webern*. In: Musikalische Schriften IV. Gesammelte Werke Bd. 17. Frankfurt a. Main 1982, S. 204-209.

BOULEZ, Pierre: *Alea*. In: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 1. Hrsg. von Wolfgang Steinecke. Mainz 1958, S. 44-56.

BOULEZ, Pierre: *Anhaltspunkte. Essays*. Aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler. Stuttgart/ Zürich 1975.

BOULEZ, Pierre: *Musikdenken heute 1*. Hrsg. von Ernst Thomas. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik V. Mainz 1963.

BOULEZ, Pierre: *Wille und Zufall*. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer. Aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler und Hans Mayer. Stuttgart/ Zürich 1977.

BOULEZ, Pierre: *Musikdenken heute 2*. Hrsg. von Ernst Thomas. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik VI. Mainz 1985.

FOUCAULT, Michel: *Pierre Boulez oder die aufgerissene Wand*. In: Musik-Konzepte (Heft 89/90). Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1995, S. 3-6.

FREGE, Gottlob: *Funktion, Begriff, Bedeutung*. Göttingen 1962.

HOHL, Ludwig: *Die Notizen oder Von der unvoreiligen Versöhnung*. Frankfurt am Main 1984.

HOHL, Ludwig: *Mein Weg* (1955). In: Mut und Wahl. Aufsätze zur Literatur. Hrsg. von Johannes Beringer. Frankfurt a. Main 1992, S. 83-85.

HOHL, Ludwig: *Von den hereinbrechenden Rändern. Nachnotizen*. Frankfurt a. Main 1986.

JEAN PAUL: *Flegeljahre*. In: Werke. Hrsg. von Norbert Miller. 2. Bd. München 1971.

KANT, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Hrsg. von Raymund Schmidt. Hamburg 1990.

KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft*. Hrsg. von Karl Vorländer. Hamburg 1990.

MACH, Ernst: *Die Mechanik*. Sonderausgabe, unveränd. reprograf. Nachdruck der 9. Auflage Leipzig 1933. Darmstadt 1982.

MUSIL, Robert: *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*. Reinbek bei Hamburg 1978.

MUSIL, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. 1. Bd. Reinbek bei Hamburg 1992.

MUSIL, Robert: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hrsg. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978.

MUSIL, Robert: *Tagebücher*. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1983.

SCHLEGEL, Friedrich: *Kritische Schriften und Fragmente*. Hrsg. von Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn/ München/ Wien/ Zürich 1988 (Studienausgabe).

SCHLEGEL, Friedrich: *Lucinde*. Hrsg. von Karl Konrad Polheim. Stuttgart 1999 (Reclam Studienausgabe).

SCHLEGEL, Friedrich: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler. München/ Paderborn/ Wien 1963 ff.

SCHLEGEL, Friedrich: *Transcendentalphilosophie*. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. Von Ernst Behler, Jean-Jaques Anstett und Hans Eichner. Philosophische Vorlesungen. Bd. 12. München/ Paderborn/ Wien 1964.

SCHÖNBERG, Arnold: *Stil und Gedanke*. Aufsätze zur Musik. Hrsg. von Ivan Vojtech. Frankfurt a. M. 1976.

SCHUMANN, CLARA UND ROBERT: *Briefwechsel*. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Eva Weissweiler. Bd. II. Basel/ Frankfurt a. M. 1987.

ROBERT SCHUMANN: *Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein* (1833). In: Der junge Schumann. Dichtungen und Briefe. Hrsg. von Alfred Schumann. Leipzig 1910.

SCHUMANN, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Hrsg. von Martin Kreisig. Leipzig 1914.

SPINOZA, Baruch: *Die Ethik*. Übersetzt ins Deutsche von Jakob Stern. Stuttgart 1977.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt am Main 1984.

SEKUNDÄRLITERATUR

APPEL, Bernhard R.: *Robert Schumann als Leser*. In: Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser. Hrsg. von Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer. Düsseldorf 1991, S. 12-13.

BOEHMER, Konrad: *Musikdenken vorgestern oder: Le maître sans Marteau*. In: Muik-Konzepte. Hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1998, S. 5-30.

BRACHT, Hans-Joachim: *Schumanns „Papillons“ und die Ästhetik der Frühromantik*. In: Archiv für Musikwissenschaft. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden/ Stuttgart 1993, S. 71-84.

DRUDE, Matthias: *„Eine reine Familienangelegenheit“? Entwickelnde Variation und Zwölftontechnik in Schönbergs 4. Streichquartett op. 37*. In: Musica. Hrsg. von Barbara Barthelmes u. a. Kassel/ Basel/ London/ New York/ Prag 1994, S. 79-82.

ELSÄSSER, Michael: *Einleitung zu: Friedrich Schlegel. Transzendentalphilosophie*. Hamburg 1991, S. IX-XLI.

ENGELBERG, Arthur: *Variation – Serie – Simulation*. In: Kunst im Schaltkreis. Variation – Serie – Simulation. Hrsg. von Arthur Engelberg. Berlin 1990, S. 61-71.

FEDERHOFER, Hellmut: *Idee und Wirklichkeit serieller Musik*. In: Studien zur Musikwissenschaft. Hrsg. von Othmar Wessely und Elisabeth Hilscher. Tutzing 1998, S. 307-328.

FRANK, Manfred: *„Unendliche Annäherung“. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt a. M. 1997.

FRANK, Manfred: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1989.

FUCIK, Svatopluk: *Einführung in die Variationsrechnung*. Leipzig 1977.

GRAEVENITZ, von, Gerhart: *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlicher Divan“*. Stuttgart/ Weimar 1994.

HAAS, Alois M.: *Mystik als Aussage*. Frankfurt a. Main 1996.

HÖLLER, York: *Fortschritt oder Sackgasse? Kritische Betrachtungen zum frühen Serialismus*. Saarbrücken 1994.

JACOB, Andreas: *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*. Hildesheim/ Zürich/ New York 2005.

KIRCHMEYER, Helmut; Schmidt, Hugo Wolfram: *Aufbruch der jungen Musik*. Köln 1977.

KNESER, Adolf: *Lehrbuch der Variationsrechnung*. Braunschweig 1925.

KÖHLER, Joachim: *Variatives Prinzip und poetische Idee bei Ro-*

bert Schumann – Mittler zwischen Tradition und Neuerertum. In: 11. Schumann-Broschüre. Hrsg. von Günther Müller, Köln 1986, S. 15-21.

KRAHE, Martin: *Serie und System.* Essen 1999.

KRÄMER, Ulrich: *Entwicklung und Variation: Bergs Unterricht bei Schönberg.* In: *Stil oder Gedanke? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika und Europa.* Hrsg. von Stefan Litwin und Klaus Velten. Saarbrücken 1995, S. 103-125.

LIGETI, György: *Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia.* In: *Die Reihe. Information über serielle Musik.* Hrsg. von Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen. Wien/ Zürich/ London 1958, S. 38-53.

LIGETI, György: *Zur III. Klaviersonate von Boulez.* In: *die Reihe. Information über serielle Musik.* Hrsg. von Herbert Eimert. Wien/ Zürich/ London 1959, S. 38-40.

LINDER, Hermann: *Biologie.* Stuttgart 1983.

MATTHEIER, Klaus J.: *Norm und Variation.* Einige Vorbemerkungen zum Thema. In: *Norm und Variation.* Hrsg. von Klaus J. Mattheier. Frankfurt a. M./ Berlin/ New York/ Paris/ Wien 1997, S. 7-10.

MONTI, Claudia: *Die Mach-Rezeption bei Hermann Bahr und Robert Musil.* In: *Musil Forum 10.* Saarbrücken 1984, S. 201-213.

MÜLLER-BLATTAU, Joseph: *Gestaltung-Umgestaltung. Studien zur Geschichte der musikalischen Variation.* Stuttgart 1950.

NEUMANN, Peter Horst: *Zyklus-Probleme in experimenteller Lyrik, zum Beispiel bei Ernst Jandl*. In: Vom Gedicht zum Zyklus. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik. Hrsg. von Jacques Lajarrige, Innsbruck/ Wien/ München 2000, S. 241-247.

OESTERLE, Günter: *Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels „Brief über den Roman“*. In: Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode. Hrsg. von Dirk Grathoff. Frankfurt a. M./ Bern/ New York 1985, S. 233-292.

PICARD, Hans Rudolf: *Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur*. In: Musik und Literatur: komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hrsg. von Albert Gier und Gerold W. Gruber. Frankfurt/ Berlin/ Bern/ New York/ Paris/ Wien 1995, S. 35-60.

POLHEIM, Karl Konrad: *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*. München/ Paderborn/ Wien 1966.

PUCHELT, Gerhard: *Robert Schumann und die Variation für Klavier*. In: Neue Zeitschrift für Musik. Hrsg. von Ernst Thomas, Otto Tomek und Carl Dahlhaus. Mainz 1972, S. 683-686.

RINGER, Alexander L.: *Arnold Schönberg. Das Leben im Werk*. Stuttgart/ Weimar 2002.

RÖHRICH, Lutz: *Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen*. Stuttgart 1977.

ROTERMUND, Erich: *Musikalische und dichterische ‚Arabeske‘ bei E. T. H. Hoffmann*. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft. 2. Bd. München 1968, S. 48-69.

turwissenschaft. 2. Bd. München 1968, S. 48-69.

RUMMENHÖLLER, Peter: *Romantik in der Musik*. Kassel 1989.

SCHMITZ-EMANS, Monika: *Rhythmisierung als Musikalisierung: Zu Selbstbeschreibungen und ästhetischer Praxis in der experimentellen Dichtung des 20. Jahrhunderts*. In: Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft. Freiburg 2002, S. 243-286.

SCHOPPE, Martin: *Schumanns Literarischer Verein*. In: Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser. Hrsg. von Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer. Düsseldorf 1991, S. 17-21.

SCHUBERT, Giseler: *Eine „dialektisch-geschichtsphilosophische“ Kritik einer Kompositionsmethode: Adorno und die Zwölftontechnik*. In: Stil oder Gedanke? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika und Europa. Hrsg. von Stefan Litwin und Klaus Velten. Saarbrücken 1995, S. 147-156.

STADLER, Ulrich: *„Die Notizen“ oder Von der unerreichbaren Vollendung einer Sammlung. Versuch einer Gattungsbestimmung*. In: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München Januar 2004 (Heft 161), S. 43-59.

STADLER, Ulrich: *„Ich lehre nicht, ich erzähle.“ Über den Analogiegebrauch im Umkreis der Romantik*. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik. Hrsg. von Ernst Behler, Jochen Hörisch und Günter Oesterle. Paderborn/ München/ Wien/ Zürich 1993, S. 83-105.

STADLER, Ulrich: *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur. Ein kulturhistorisches Museum*. Würzburg 2003.

STADLER, Ulrich: *Zur Anthropologie Friedrich von Hardenbergs (Novalis)*. In: Novalis und die Wissenschaft. Hrsg. von Herbert Uerlings. Tübingen 1997, S. 87-105.

STAHNKE, Manfred: *Struktur und Ästhetik bei Boulez. Untersuchung zum Formanten „Trope“ der Dritten Klaviersonate*. Hamburg 1979.

STIEGLITZ, C. L.: *Ueber den Gebrauch der Grotesken und Arabesken*. 1. Kapitel aus: Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Leipzig 1790.

STOCCO, Marco: *Variation der Variation der Variation... Einheit als Chaos*. In: Musiktheorie. Hrsg. von Peter Cahn, Hermann Danuser, Renate Groth und Giseler Schubert. Laaber 1996, S. 139-158.

STRUCK, Michael: *Literarischer Eindruck, poetischer Ausdruck und Struktur in Robert Schumanns Instrumentalmusik*. In: Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser. Hrsg. von Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer. Düsseldorf 1991, S. 111-122.

VONDERWAHL-NYFFENEGGER, Helen: *Erklären oder Beschreiben. Zu Robert Musils literarischer Auseinandersetzung mit dem Positivismus*. Lizentiatsarbeit eingereicht an der Universität Zürich. Zürich 1997.

WANNING, Berbeli: *Friedrich Schlegel zur Einführung*. Hamburg 1999.

WEBER, HORST: *Varietas, variatio / Variation, Variante*. Lexikonartikel in: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Hrsg. von Albrecht Riethmüller im Auftrag der Akademie der Wissen-

schaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht.
Ornder VI: Si-Z. Stuttgart 2005, S. 1-48.

LEXIKA

Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Hrsg. von F. A. Brockhaus. Leipzig/ Mannheim 1999.

BUSSMANN, Hadumod: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart 1990.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel/ Basel/ Paris/ London/ New York 1949-1986.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Begründet von Friedrich Blume. Zweite neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von Ludwig Finscher. 9. Bd. Kassel/ Stuttgart 1998.

Duden: Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. Hrsg. von Günther Drosdowski. Mannheim/ Leipzig/ Wien/ Zürich 1989 (Duden Band 7).

Encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe. Hrsg. von H. A. Pierer. Altenburg 1824-1836.

GRIMM, JACOB UND WILHELM: *Deutsches Wörterbuch*. Nachdruck der Erstausgabe 1854 ff. München 1991.

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Hrsg. von Albrecht Riethmüller im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht. Ornder VI: Si-Z. Stuttgart 2005.

Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Darmstadt 1971-.

JEITTELES, IGNAZ: *Aesthetisches Lexikon.* 2. Bd. Wien 1839.

Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart 1990.

Riemann Musik Lexikon. Sachteil. Mainz 1967.

SCHISCHKOFF, Georgi: *Philosophisches Wörterbuch.* Stuttgart 1991.

STÖSSEL, JOHANN CHRISTOPH UND JOHANN DAVID: *Kurtzgefasstes Musicalisches Lexikon.* Chemnitz 1749.

ZEITSCHRIFTEN

Wochenblatt für's Schöne Geschlecht. Mai bis Dezember 1779. Mit einem Nachwort von Hans Henning. Nachdruck: Leipzig 1967.

CURRICULUM VITÆ

1968	geboren am 24. Juni in Winterthur
1975-81	Primarschule in Bottighofen
1981-84	Sekundarschule in Kreuzlingen
1984-89	Lehrerseminar in Kreuzlingen
1989	Primarlehrerpatent
1989-90	Ballettakademie Zürich
1990-98	Studium der Germanistik, Philosophie und Musikwissenschaft an der Universität Zürich
1991	Diplom der Society of Russian Style Ballett
1996	Urlaubsjahr Juli: Geburt der Tochter Aline
1998	Januar: Lizentiat an der philosophischen Fakultät der Universität Zürich Juni: Geburt der Tochter Cécile
2001	April: Geburt der Tochter Juliette
seit 2003	Lehrbeauftragte an der Kantonsschule Romanshorn für Deutsch und Philosophie